

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual
y Publicidad II



EL ESTILEMA AUTORIAL EN EL CINE DE CLINT
EASTWOOD
STYLEMES OF THE AUTHOR IN THE CINEMATOGRAPHY
OF CLINT EASTWOOD

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Juan Enrique González Vallés

Bajo la dirección del doctor

David Caldevilla Domínguez

MADRID, 2013



Universidad Complutense de Madrid
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN Y PUBLICIDAD II

El estilema autorial en el cine de Clint Eastwood / Stylemes of the author in the cinematography of Clint Eastwood

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR JUAN ENRIQUE GONZÁLVEZ VALLÉS PARA
LA OBTENCIÓN DEL GRADO DE DOCTOR CON LA DIRECCIÓN DEL
DOCTOR DAVID CALDEVILLA DOMÍNGUEZ

Madrid, 2012

A mi padre, por empeñarte en darme la mejor educación, por ser además mi amigo y mi compañero de dominó. Te prometo que nunca te echaré de menos porque siempre estarás presente en mi vida.

A mi madre, porque siempre has sido y serás el pilar de mi vida, porque por ti lo daría todo y porque tú lo das todo por mí.

A mi mujer, porque sin ella no habría terminado esta tesis, por su amor y su capacidad de trabajo inagotable.

A mis hermanos, por su comprensión, por su cariño y su disposición para ayudarme en todo lo posible.

A mi tía Emilia, por ser mi segunda madre, por su bondad y por su actitud siempre positiva ante la vida.

A David Caldevilla y a su mujer, Margarita, por acogerme como un hermano, por su amistad sin límites y por las horas que les he robado.

ÍNDICE

I. Bloque inicial	Pág. 15
1. Introducción	Pág. 19
2. Objetivos de la investigación	Pág. 25
3. Hipótesis.....	Pág. 29
4. Metodología.....	Pág. 35
4.1. Explicación a la metodología	Pág. 40
5. Cuestiones introductorias.....	Pág. 45
5.1. Limitaciones epistemológicas.....	Pág. 45
5.2. Las fases previas al análisis.....	Pág. 45
5.3. Uniformidad y normas de citación.....	Pág. 46
5.4. Postulado teórico inicial	Pág. 48
6. Resumen de la tesis	Pág. 53
7. Abstract of the thesis	Pág. 129

II. Bloque Teórico Pág. 223

1. El Autor Cinematográfico: Diferencias Entre
Autor Real, Autor Implícito Y Narrador Pág. 227

2. El Cine Ante Su Propia Esencia Pág. 235

3. La Obra Cinematográfica Frente Al
Trabajo Cinematográfico Pág. 243

4. El Autor De La Obra Cinematográfica Pág. 249

5. Directores Autores Y Directores No Autores Pág. 253

6. El Director Autor Pág. 261

7. El Punto De Vista Del Director Autor Pág. 267

8. El Director Autor
Y Su Obra Cinematográfica Pág. 275

9. El Sello Autorial En El Director Autor Pág. 279

III. Bloque Práctico Pág. 291

1. Escalofrío En La Noche Pág. 295

1.1. Análisis	Pág. 295
1.2. Sinopsis	Pág. 301
 2. Infierno De Cobardes	 Pág. 307
2.1. Análisis	Pág. 307
2.2. Sinopsis	Pág. 313
 3. Primavera En Otoño	 Pág. 319
3.1. Análisis	Pág. 319
3.2. Sinopsis	Pág. 324
 4. Licencia Para Matar	 Pág. 331
4.1. Análisis	Pág. 331
4.2. Sinopsis	Pág. 335
 5. El Fuera De La Ley	 Pág. 343
5.1. Análisis	Pág. 343
5.2. Sinopsis	Pág. 348
 6. Ruta Suicida	 Pág. 355
6.1. Análisis	Pág. 355
6.2. Sinopsis	Pág. 358
 7. Bronco Billy	 Pág. 363
7.1. Análisis	Pág. 363
7.2. Sinopsis	Pág. 368

8. Firefox	Pág. 375
8.1. Análisis	Pág. 375
8.2. Sinopsis	Pág. 378
9. El Aventurero de Medianoche	Pág. 387
9.1. Análisis	Pág. 387
9.2. Sinopsis	Pág. 392
10. Impacto Súbito	Pág. 401
10.1. Análisis	Pág. 401
10.2. Sinopsis	Pág. 412
11. El Jinete Pálido	Pág. 425
11.1. Análisis	Pág. 425
11.2. Sinopsis	Pág. 434
12. El Sargento de Hierro	Pág. 445
12.1. Análisis	Pág. 445
12.2. Sinopsis	Pág. 450
13. Bird	Pág. 467
13.1. Análisis	Pág. 467
13.2. Sinopsis	Pág. 473

14. Cazador Blanco, Corazón Negro	Pág. 489
14.1. Análisis	Pág. 489
14.2. Sinopsis	Pág. 495
15. El Principiate	Pág. 505
15.1. Análisis	Pág. 505
15.2. Sinopsis	Pág. 510
16. Sin Perdón	Pág. 521
16.1. Análisis	Pág. 521
16.2. Sinopsis	Pág. 528
17. Un Mundo Perfecto	Pág. 541
17.1. Análisis	Pág. 541
17.2. Sinopsis	Pág. 548
18. Los Puentes de Madison	Pág. 565
18.1. Análisis	Pág. 565
18.2. Sinopsis	Pág. 571
19. Poder Absoluto	Pág. 585
19.1. Análisis	Pág. 585
19.2. Sinopsis	Pág. 589

20. Medianoche en el Jardín del Bien y del Mal	Pág. 605
20.1. Análisis	Pág. 605
20.2. Sinopsis	Pág. 610
21. Ejecución Inminente	Pág. 621
21.1. Análisis	Pág. 621
21.2. Sinopsis	Pág. 625
22. Space Cowboys	Pág. 637
22.1. Análisis	Pág. 637
22.2. Sinopsis	Pág. 641
23. Deuda de Sangre	Pág. 651
23.1. Análisis	Pág. 651
23.2. Sinopsis	Pág. 655
24. Mystic River	Pág. 669
24.1. Análisis	Pág. 669
24.2. Sinopsis	Pág. 677
25. Million Dollar Baby	Pág. 689
25.1. Análisis	Pág. 689
25.2. Sinopsis	Pág. 699

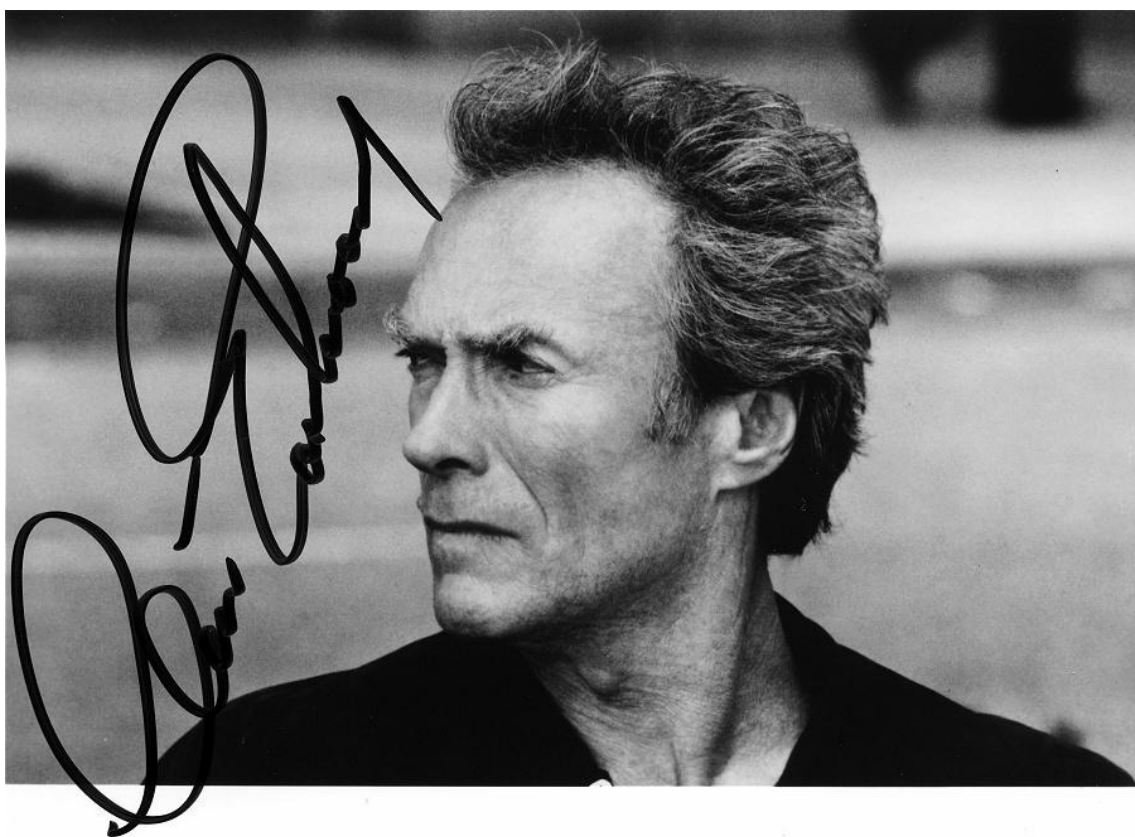
26. Banderas de Nuestros Padres	Pág. 713
26.1. Análisis	Pág. 713
26.2. Sinopsis	Pág. 719
27. Cartas desde Iwo Jima	Pág. 729
27.1. Análisis	Pág. 729
27.2. Sinopsis	Pág. 734
28. El Intercambio	Pág. 743
28.1. Análisis	Pág. 743
28.2. Sinopsis	Pág. 751
29. Gran Torino	Pág. 765
29.1. Análisis	Pág. 765
29.2. Sinopsis	Pág. 774
30. Invictus	Pág. 787
30.1. Análisis	Pág. 787
30.2. Sinopsis	Pág. 791
31. Más Allá de la Vida	Pág. 805
31.1. Análisis	Pág. 805
31.2. Sinopsis	Pág. 814

32. J. Edgar	Pág. 829
32.1. Análisis	Pág. 829
32.2. Sinopsis	Pág. 836
 34. Vanessa en el Jardín	 Pág. 853
34.1. Análisis	Pág. 853
34.2. Sinopsis	Pág. 854
 35. Piano Blues	 Pág. 861
35.1. Análisis	Pág. 861
35.2. Sinopsis	Pág. 863
 IV. Bloque Analítico	 Pág. 869
 1. La narrativa de Clint Eastwood. Sello y apuesta estética únicas en la dirección	 Pág. 873
 2. Creación de la historia y el discurso.....	 Pág. 879
2.1. Temática.....	Pág. 891
2.2. Simbolismos.....	Pág. 896
 3. Espacios	 Pág. 905
 4. Tiempo.....	 Pág. 915
 5. Influencias en el cine de Clint Eastwood	 Pág. 921

6. Desarrollo de la Historia	Pág. 927
6.1. Fases narrativas	Pág. 932
6.2. Manejo de la información	Pág. 934
6.2.1. Diálogos	Pág. 936
6.2.2. Acciones	Pág. 943
6.2.3. Redundancia	Pág. 949
6.2.4. Bucles informativos	Pág. 951
6.2.5. Retraso	Pág. 953
6.2.6. Suspense y sorpresa	Pág. 957
6.3. Creación de tipos y personajes	Pág. 960
6.3.1. Usos de la cámara	Pág. 967
6.3.2. Iluminación	Pág. 973
6.4. Tempo y ritmo	Pág. 979
6.5. Sonido	Pág. 988
6.6. Movimiento de cámara	Pág. 997
6.7. Efectos especiales	Pág. 1000
6.8. Dirección de actores y de equipo	Pág. 1004
 V. Conclusiones	 Pág. 1017
 1. Conclusión principal	 Pág. 1019
 2. Objetivos de la Investigación	 Pág. 1025
 3. Hipótesis	 Pág. 1033

4. Listado de estilemas.....	Pág. 1037
5. Conclusión final	Pág. 1043
5.1. Historia.....	Pág. 1044
5.2. Discurso.....	Pág. 1045
VI. Bibliografía	Pág. 1047
1. Libros y capítulos de libros.....	Pág. 1049
2. Artículos de revistas.....	Pág. 1057
3. Artículos electrónicos	Pág. 1069
4. Películas y vídeos	Pág. 1081
VII. Anexos	Pág. 1083

I. BLOQUE INICIAL



1. INTRODUCCIÓN

El punto de partida de la presente investigación, que formulamos en la forma de tesis doctoral, tiene que venir necesariamente de considerar que, dentro del gran y vasto ámbito de la narrativa, existe un importante apartado dedicado al estilo propio de un autor y que éste se va a manifestar por entre todos los aspectos que son concernientes al fenómeno de lo narrativo audiovisual. Nuestra labor primordial será la de intentar dar un aspecto homogéneo a esta serie de elementos dispersos para definir, finalmente, el concepto de estilema gracias al cual podremos pasar a la parte práctica de este trabajo.

En ella, pasaremos a analizar la relación que se dibuja de la suma de estos elementos. Por supuesto, la suma resultante adquirirá un sentido gestáltico de significado totalitario superior a los significados de cada una de las partes como mera adición de las mismas, aunque trataremos de profundizar en la explicación de que, a pesar de usar los mismos elementos, los resultados no tienen por qué ser los mismos.

El presente proyecto tiene por objeto estudiar el sello autorial de Clint Eastwood en sus obras. Bajo esta premisa o punto de partida, incluiremos dentro el cuerpo del trabajo un modelo de análisis que será aplicado a la obra de Eastwood. Focalizando sobre ésta, intentaremos demostrar que existe un sello autorial incipiente y específico de Clint Eastwood y que éste se manifiesta en todas las realizaciones que vamos a estudiar. Incluso, veremos que también se manifiesta en algunas de sus actuaciones de las consideradas como más personales que, aun siendo

cronológicamente anteriores, van a ir ayudando a conformar el saber de Eastwood para sus posteriores realizaciones.

Por otra parte, como toda investigación basada en un fuerte componente analítico textual de lo audiovisual, el visionado de las cintas firmadas y/o con la actuación de Clint Eastwood es no sólo necesario, sino obligatorio para el objeto de la investigación. Esto es, desbrozar en sus más mínimos detalles los aspectos creativos que existan en el mismo y que pueda ser llevado a cabo. El análisis habrá de comprender todos los aspectos icónicos, iconológicos e iconográficos, así como sonoros propios de la naturaleza de la manifestación creativa humana que denominamos cine. Trataremos, a partir de este análisis audiovisual, de hallar los elementos inicialmente importantes para intentar ubicar las primerizas marcas de autor y por otro, una vez descubiertos, ver en qué consisten, dentro de la firma del presidente de la productora Malpaso. En ello centraremos el objeto de la investigación.

Hay que destacar como elemento diferenciador de Clint Eastwood sus grandes dotes de ubicuidad en todo el proceso de creación cinematográfico. Es decir, tanto en la pre y postproducción, como en la producción de sus cintas. Su huella es patente y, en ocasiones, latente en todas las fases del proceso, donde es cuidadoso hasta el extremo y conoce a la perfección el trabajo de todos y cada uno de las personas inmiscuidas en la fábrica de Hollywood. Por ello, se podrá hablar de distintos tipos de narrativa que convendrá analizar separada y detalladamente y a las que Eastwood, en estas primeras cintas, empieza a conferir un sello propio también sujeto a su posible análisis pormenorizado.

El ejemplo de *“Bronco Billy”* y anteriormente *“Escalofrío En La Noche”*, dos de sus primeras producciones, pueden ser clarificadores a la

hora de explicar ese don de la ubicuidad. A la vez que director, Eastwood fue el productor a través de Malpaso y uno de los actores principales. Aparte, y se puede citar el estricto y férreo control que Eastwood ejerce para lograr que esa sea su película, o dicho de otro modo, se empeña en empezar a fijar primero y reforzar después lo que será su sello autorial.

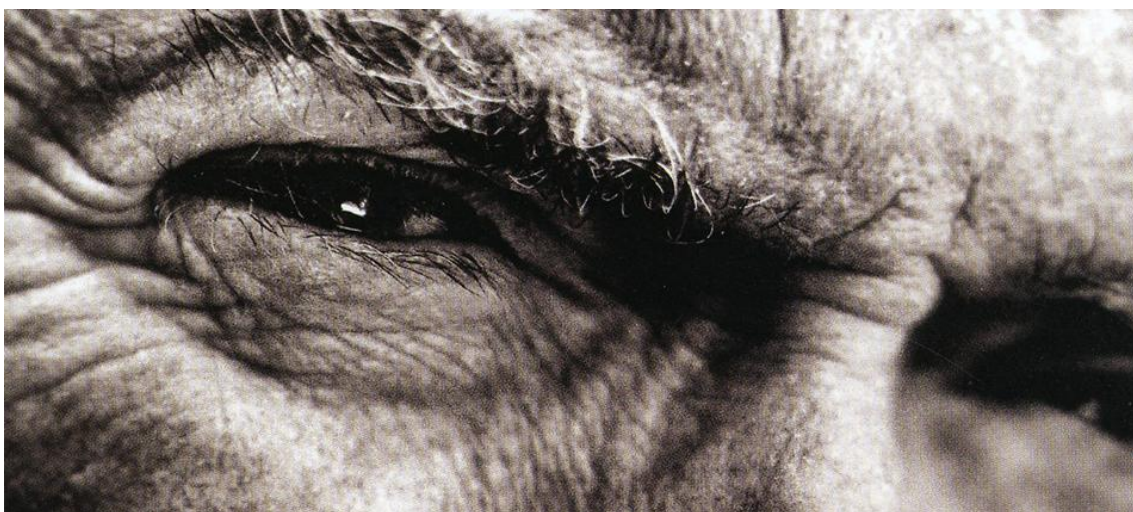
Consideraremos en este proyecto de investigación la obra de Eastwood como un todo que diseccionaremos para su mejor comprensión en cada uno de sus largometrajes. Hay que hacer referencia también a su primera obra detrás de la cámara, un corto documental titulado *“The Beguiled: The Storyteller”*. Éste es sencillamente una entrevista con Don Siegel de aproximadamente doce minutos donde hablan de la película que acababan de finalizar *“El Seductor”* (*“The Beguiled”*, 1971). Por su escasa importancia desde el punto de vista de la narrativa audiovisual y por su también escasa repercusión, de hecho no hemos podido conseguir visionarlo ya que no está disponible en ninguno de los medios por los que hemos intentado obtenerlo, no hemos considerado oportuno su citación dentro de este trabajo.

Si no hiciéramos la citada distinción entre cada una de las películas, la aplicación de esquemas de análisis, métodos de trabajo y plasmación de su sello personal, por entre los diversos vericuetos que nos permite afrontar la narrativa cinematográfica, se plantearía como una sucesión de variados datos sin límite. De esta manera podremos acotar, mediante una muestra holística, lo que queremos demostrar desde nuestras hipótesis iniciales.

Sea, por lo tanto, este conjunto de películas, que marca una carrera que, sobre todo a partir de *“Sin Perdón”* (*“Unforgiven”*, 1992), ha estado jalonada de éxitos, las que vayan a servir de centro de nuestra atención a la hora de analizar el estilema de autor de Clint Eastwood.

La faceta como actor del ex alcalde de Carmel merecería, por su importancia, una tesis doctoral aparte, ya que en este campo de la actuación su labor ha sido, ya desde el principio de su carrera en la pequeña y la gran pantalla, un valor en alza. Éste se ha plasmado incluso en la compaginación de ambas facetas, actor y director, en muchas de sus películas y en la creación de la productora Malpaso para el desarrollo de trabajos propios, y algunos ajenos, en una apuesta personal por la independencia de su criterio cinematográfico.

Por ello nos referiremos a ella como complemento a su labor creadora tras la cámara y no como un planteamiento paralelo de investigación exhaustiva. De hecho, tendrá una especial relevancia en el apartado dedicado a la interpretación de actores del análisis práctico de las películas.



2. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1. Estudiar el fenómeno audiovisual, concretamente el cinematográfico y televisivo, especialmente el norteamericano denominado comercial de fines del siglo XX, para situar el marco de referencia próximo o contexto de Clint Eastwood. Este objetivo se desarrolla en:
 - a. ¿Cómo se define el cine narrativo personal de Clint Eastwood y cuáles son sus características más destacadas?
 - b. ¿Cuál es la estructura y evolución de la obra de Clint Eastwood?
2. Analizar la existencia de un sello personal en la creación cinematográfica de Clint Eastwood. Para desarrollar convenientemente este objetivo nos preguntaremos:
 - a. ¿Dónde se va a manifestar el sello autorial con más fuerza dentro de las obras de Eastwood?
 - b. ¿Cuál es la relación en lo referido a expresión y contenidos de lo audiovisual cinematográfico con su época e ideología?
 - c. ¿Cuáles son las deudas de su cine con los *films* de otros autores tomados como guías?
 - d. ¿Se puede considerar en el cine de Clint Eastwood existen unos modelos estructurales de la representación cinematográfica?

3. Estudiar respuestas que el espectador ha ido emitiendo ante los esquemas de autor propios de Eastwood. Este objetivo consta de tres interrogantes:
 - a. ¿Cuál es el concepto de narrativa que Eastwood plantea para sus obras y sobre sí mismo?
 - b. ¿Se dan modificaciones en las siguientes obras de Eastwood a tenor de la respuesta comercial de una obra inmediatamente anterior?
4. ¿Podemos demostrar que Clint Eastwood es uno de los mayores fenómenos económicos de la factoría Hollywood? ¿En qué basa su éxito ante el público?

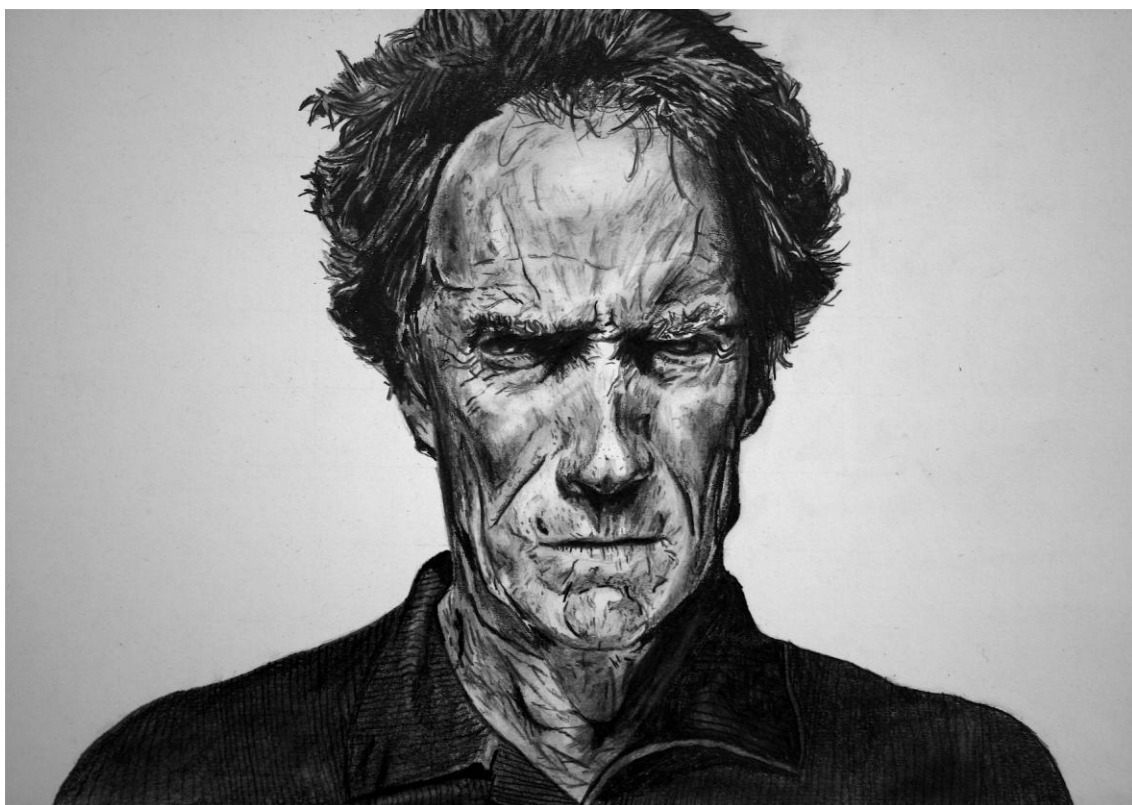


3. HIPÓTESIS

1. Todas las realizaciones y producciones audiovisuales de Clint Eastwood son del tipo narrativo comercial norteamericano, basado en un tipo de montaje transparente en el plano de la expresión y con temas de carácter emotivo en el campo de los contenidos. Entre ellos destacan sobremanera la familia, y los valores americanos, el conocido *American way of life*.
2. Existe un sello personal en Clint Eastwood que se manifiesta a lo largo de toda su filmografía y que puede variar según unos determinados factores:
 - a. El respeto que Eastwood tiene a la contextualización de sus obras y que marcan unos de sus pilares básicos. El californiano respeta los usos y costumbre del momento audiovisual en el que ofrece su discurso, incluyendo facetas como la música y la iluminación.
 - b. Existencia de pequeños subgrupos en la obra global de Clint Eastwood referidos a criterios temáticos o intencionales, incluso comercialmente.
 - c. Creaciones futuras deudoras del éxito o del fracaso de alguna realización que marca el camino por seguir y desecha los demás.

3. Clint Eastwood divide su obra en tres grandes bloques, según sea su finalidad, pero contiene esquemas fijos o invariantes en cuanto a los estilístico y funcional:
 - a. El primero es el de las películas que persiguen un fin marcadamente comercial, y por el cual está adaptado su contenido. El objetivo principal es atraer al público gracias a elementos emotivos y psicológicos oportunos.
 - b. El segundo bloque son aquellas obras que buscan el reconocimiento de los miembros de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas para la obtención del mayor número de Oscar posibles. Son películas de factura impecable de un contenido mucho más profundo.
 - c. Por último, el subgrupo conformado por aquellas obras de Clint Eastwood en las que sólo busca complacerse a sí mismo. Proyectos personalísimos de Clint Eastwood en los que no espera grandes recaudaciones, pero sí cubrir sus inquietudes desde el punto de vista autorial.
4. Gracias a trabajos anteriores, se generan expectativas en segmentos de público especialmente sensibles de la obra de Eastwood, tanto a favor como en contra.
 - a. Eastwood escucha a sus espectadores pero éstos no marcan el futuro de sus creaciones cinematográficas. Conoce las fórmulas del éxito y trata de explotarlas para lograr el reconocimiento, pero no siempre del público, sino, o también, de los críticos y/o de sí mismo..

5. Aunque Eastwood no explota al máximo la faceta del *merchandising*, el público tiene a su disposición una gran variedad de artículos promocionales relacionados con cada una de sus películas. Incluso existen productos centrados en el californiano como figura mítica del *western*.



4. METODOLOGÍA

El modelo de análisis que debemos utilizar para el análisis de toda la obra cinematográfica de Clint Eastwood tiene que constituirse o incluso erigirse o alzarse como holístico, si nos referimos al aspecto narrativo y audiovisual. Inicialmente, nos basaremos en los dos planos básicos de análisis narratológico: historias (significados) y discursos (significantes).

El método científico, definido por Mario Bunge como *“procedimiento regular, explícito y repetible para lograr algo, sea material, sea conceptual”*¹ ha sido considerado tradicionalmente como base del saber de las ciencias denominadas puras o que tenían magnitudes extensivas como objetos de estudio. Las ciencias humanas, más creativas y no supeditadas a la esclavitud del Sistema Métrico Decimal, al poseer naturaleza intensiva su objeto de análisis las más de las veces, adolecían de esa consideración que las elevaba al altar de ciencia.

Afortunadamente este momento del pensamiento ha pasado legándonos una rica visión en lo referente a metodologías aplicables a nuestra rama del conocimiento humano. Bien es cierto que su generalidad, debida a su naturaleza universalizable, pues el método ha de ser herramienta en múltiples campos, hace que sus postulados nos obliguen a instrumentalizar *ad hoc* su naturaleza analítica.

¹ BUNGE, Mario (1980): *Epistemología*. Barcelona. Editorial Ariel.

La presente tesis nos brinda una ocasión perfecta para explicitar la llamada taxonomía de Bunge, el reconocido profesor argentino, que nos servirá como faro de referencia en nuestro océano de investigación.

Así, para Mario Bunge² los pasos que seguir para llegar a la verdad sobre el conocimiento son nueve:

1. Descubrimiento del problema.
2. Planteamiento preciso del problema.
3. Búsqueda de conocimientos o instrumentos relevantes.
4. Tentativa de solución del problema con ayuda de los medios identificados.
5. Invención de nuevas ideas.
6. Obtención de la solución del problema.
7. Investigación de las consecuencias de la solución obtenida.
8. Puesta a punto o contrastación de la solución.
9. Corrección de las hipótesis, teorías, procedimientos o datos empleados en la obtención de la solución incorrecta.

En nuestro caso, podemos delimitar estos nueve pasos en cinco fases claramente diferenciadas:

1. Delimitación del objeto que se pretende investigar con especial atención a los elementos contextualizadores.
2. Recolección de datos pertinentes tras una observación de los fenómenos bajo estudio.
3. Estructuración, jerarquización, análisis y evaluación de los datos tratados.

² BUNGE, Mario (1980): *Epistemología*. Barcelona. Editorial Ariel.

4. Emisión de conclusiones generales o particulares en la investigación.
5. Contratación experimental si procede de las conclusiones elevadas a definitivas, con su correspondiente afinamiento de proceso y retroalimentación si las conclusiones iniciales y los datos de la contratación no fueran acordes.

Estos pasos se concretan en nuestro objeto de estudio, la obra de Eastwood, en varios aspectos que enumeramos:

1. Penetrar en la estructura interna de los relatos de Clint Eastwood.
2. Aplicar el modelo concreto a tres de sus películas más representativas, enmarcadas dentro del género del *western*.
3. Definidos los aspectos de la obra de Eastwood, se remarcarán los rasgos fijos en cada uno de los apartados del modelo analítico.

Estos rasgos invariantes de estilo, vendrán dados por la aplicación de un esquema general que recoge completamente todos los aspectos por estudiar en una obra cinematográfica de tipo narrativo, sin que esto represente óbice para ir añadiendo en forma de subepígrafes derivados, aquéllos que consideremos necesarios para completar este esquema. Aplicaremos un método basado en los aspectos psicoanalíticos sobre el autor y el espectador. Este modelo está planteado desde los estudios de Sigmund Freud y Jacques Lacan especialmente y se centra en el concepto de identificación.

La metodología que emplearemos será la de aplicación de los conocimientos que definen analíticamente una obra audiovisual narrativa,

a la obra conjunta de Eastwood y más en concreto, a las tres películas *westerianas*, de un total de cinco sobre este género, que forma un subgrupo característico dentro de su obra total.

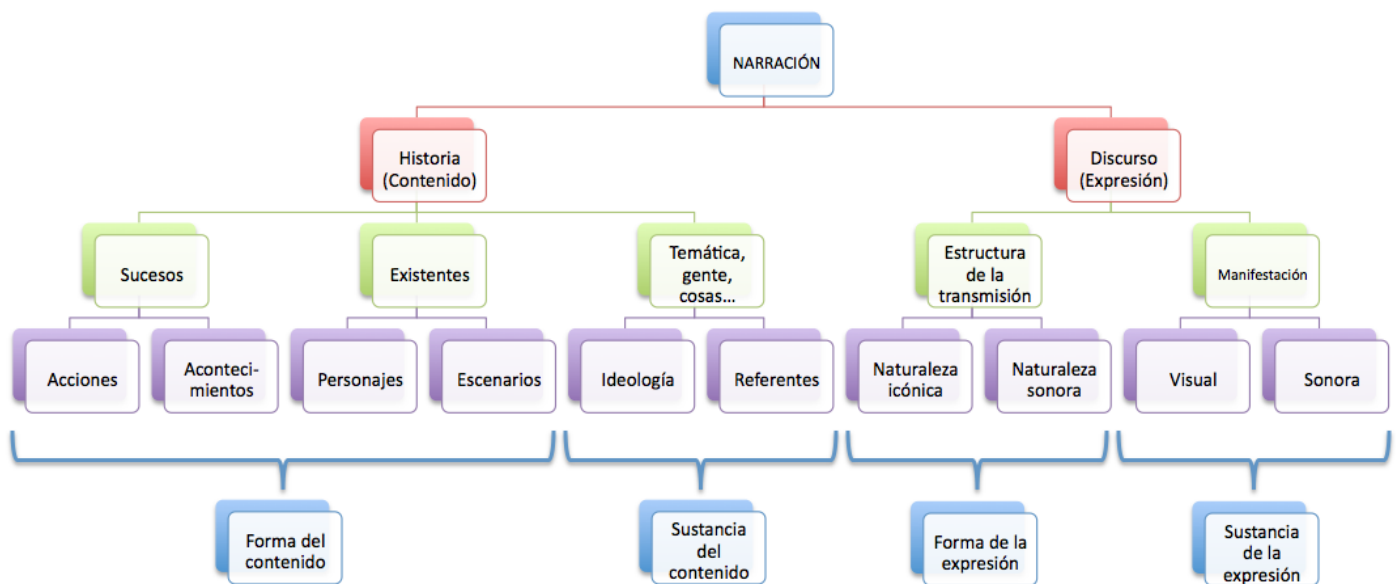
En concreto, la aproximación al planteamiento metodológico queda establecida desde la misma fuente generadora de sucesos: la obra de Eastwood con lo que nuestros presupuestos se concretizan en sus líneas maestras conforme a su naturaleza.

El modelo de análisis se deriva inicialmente del esquema planteado en las páginas sucesivas, con sus factores y descriptores que serán más ampliamente desarrollados en la aplicación concreta. Se emplearán criterios de cuantificación y de calidad ya que el valor de los diversos elementos viene dado no sólo por su número sino por su intensidad y cualidad, criterios éstos que mucho tienen que ver con la creatividad.

Tendremos la consiguiente formulación de objetivos ya expuesta, sostenida por los pilares de subrayado yacentes en su obra en un primer momento. Pero no debemos pasar por alto que existen otras directrices investigadoras de lo audiovisual cinematográfico que han de ser abandonadas, no por no pertinentes en alguno de sus aspectos, sino porque no hallaremos en ellas valores de ese subrayado que permitirá crear puntos de parentesco entre las hipótesis iniciales y las conclusiones que puedan ser derivadas de ellas por tocar temas que no consideramos nucleares.

Así, en la fase de recogida de datos, nuestra atención prioritaria se focalizará en los elementos de articulación que se incardinan en nuestro esquema, y en la siguiente fase de ordenación, análisis y valoración recurriremos a mecanismos de comparación y redundancia sobre base sintagmática.

La división del trabajo se llevará a cabo mediante la focalización de los momentos de su obra y las características de su producción y realización bajo este perfil de corte genérico que exponemos, siguiendo los trabajos de Seymour Chatman en su *Historia y Discorso*.



Este esquema se ve incardinado dentro de otro más general al que se habrá de aludir para la correcta ubicación:

Estructura semiótica del relato	Sustancia	Forma
Expresión	Novela, película, tebeo	Discurso narrativo
Contenido	Universo real o imaginado	Relato propiamente dicho

La casilla doblemente remarcada corresponde al signo narrativo.

4.1. Explicación a la metodología.

El método que acabamos de plantear posee un componente sólidamente basado en una analítica textual-audiovisual que pretende discernir los aspectos de índole temática y formal de la obra de cualquier cineasta, en este caso Clint Eastwood.

En nuestro caso nos basaremos en la aplicación concreta de varias teorías generales, a las que se añade, claro está, esa enciclopedia de cultura cinematográfica que todo autor posee a la hora de afrontar el relato audiovisual y que marca sus influencias. Por lo tanto no debe extrañar que ciertas teorías y propuestas de análisis sean atribuidas a las sugerencias que desde ciertos autores o escuelas de pensamiento se han formulado al respecto y otras sean debidas al resultado de hacer pasar la obra de Eastwood por el tamiz de los conocimientos personales propios del saber audiovisual.

Consideremos que la esencia del presente método consiste en plantear los aspectos teóricos formales según cada autor o corriente de pensamiento, incluyendo los subesquemas que se propongan por su parte y aplicar estos planteamientos analíticos a la obra de Eastwood de manera que cada consideración teórica se haya focalizado sobre nuestro objeto de estudio: la obra de Clint Eastwood en lo referente a la realización y a la producción.

Las conclusiones se irán desgranando una a una en cada apartado de manera que al final, la recopilación de las mismas y su visionado en conjunto nos permitan corroborar o refutar las hipótesis iniciales. El criterio general de aplicación será el de concatenación espacio-temporal de nexo causal entre los elementos que conformen unidades narrativas remarcadas y remarcables.

Para concluir no podemos dejar pasar la ocasión de citar a Raymond Bellour en su “À bâtons rompus” en *Théorie du film*³, y en su *L’analyse du film*⁴ ya que delimitan las posibilidades reales exigibles a un corpus analítico:

“La operación de análisis circunscribe aquello que trata como el efecto de proyección de una realidad de la que sólo puede indicar los efectos como un punto de fuga; en ese sentido encierra siempre los efectos de un volumen que se desarrolla. Puesto que para el análisis se trata siempre de ser verdadero, en ese sentido desarrolla su propia virtualidad como no conseguida en el texto y, con ese derecho, da siempre cuenta de una relación entre el espectador y la película, más que de una reducción sin orden ni concierto”.³

“La imagen en movimiento es propiamente incitable, puesto que el texto escrito no puede restituir lo que sólo el aparato de proyección puede dar: un movimiento, cuya ilusión garantiza la realidad. Las reproducciones, incluso de muchos fotogramas, sólo manifiestan una especie de impotencia radical para asumir la textualidad de la película. Sin embargo, son esenciales. Representan un equivalente, ordenado cada vez según las necesidades de la lectura, de lo que es en una mesa de montaje el paro de imagen, que tiene la función perfectamente contradictoria de abrir la textualidad de la película en el instante mismo en que interrumpen su despliegue. Se parece en cierto modo a lo que uno hace cuando se para a releer y a reflexionar sobre la frase de un libro. Pero lo que se detiene no

³ BELLOUR, Raymond (1980): À bâtons rompus, en: AA.VV.: *Theorie du film*. París. Editorial Albatros. París.

⁴ BELLOUR, Raymond (1979): *L’analyse du film*. Editorial Albatros. París.

es el movimiento. Se suspende la continuidad, se fragmenta el sentido; no se atenta de la misma manera a la especificidad material de un medio de expresión. . .

La imagen parada y el fotograma que la reproduce son simulacros; evidentemente dejan huir la película, pero, paradójicamente se lo permiten sólo en tanto que texto”.⁴



5. CUESTIONES INTRODUCTORIAS

5.1. Limitaciones epistemológicas

El gran problema del análisis audiovisual es que el objeto de estudio, al contrario que en la literatura, se desarrolla en el tiempo de forma lineal y es preciso memorizar la proyección. Para solventar esta dificultad existen dos estrategias: la constitución de una descripción detallada y el paro sobre una imagen. Con la extensión del empleo del vídeo (antes VHS y BETA; ahora DVD, Blue-Ray y dispositivos de almacenamiento) como elemento doméstico de grabación y reproducción de las creaciones audiovisuales, el estudio y análisis cinematográficos han mejorado ostensiblemente. El acceso a estos medios de reproducción es más vasto, tanto cualitativa como cuantitativamente.

5.2. Las fases previas de análisis

Un estudio sobre una obra cinematográfica supone dos condiciones:

1. La constitución de un estado intermedio y equidistante entre la propia obra y su análisis.
2. La modificación más o menos radical de las condiciones del visionado de la película.

No basta con mirar una película, hay que verla varias veces; pero también manipularla para seleccionar fragmentos, intentar las comparaciones en series de imágenes, en secuencias, en planos no consecutivos y en las divisiones que sean menester de estudio, como las

unidades que están por debajo del plano y las que están por encima. Lo cual nos lleva a la necesidad de elementos técnicos que permitan esta ruptura del flujo temporal de lectura de lo audiovisual.

Dando por superados los obstáculos técnicos, al tratar de describirlos sobre un papel, recurriendo al lenguaje escrito, nos hallamos ante un caso de transcodificación en el que, como bien apunta Jean Aumont, entra en juego la subjetividad del transcriptor. Aún así, hay una serie de sensaciones audiovisuales producidas en el espectador que escapan a la descripción y a esa transposición a la escritura.

Roland Barthes nos previene:

“Lo cinematográfico es, en la película, lo que no puede ser descrito, es la representación que no puede ser representada. Lo cinematográfico empieza allí donde termina el lenguaje y el metalenguaje articulado”.⁵

Ante la obra de Eastwood nos hallamos en la misma tesitura por la que han pasado otros autores desde 1.910, la gran época de los seriales. Se trataba de contar las películas de una manera más o menos novelada. Muchos de los libros que tratan sobre su obra, abusan de este tipo de “pseudoanálisis”, es decir, cuentan lo que se ve en la película con mayor o menor acierto en las conclusiones sin pretender ir ni un paso más allá.

5.3. Uniformidad y normas de citación.

En relación con lo expuesto anteriormente, queda claro que las dificultades que hallamos en la transcodificación del lenguaje

⁵ BARTHES, Roland (1970): El tercer sentido. *Cahiers du cinéma*, 222, 19.

cinematográfico al escrito nos llevará a *“movilizar una cantidad de referencias que entorpecen considerablemente la investigación”*⁶.

Raymond Bellour añade en su citado artículo³:

“Los análisis cinematográficos, si son muy poco precisos, y con todo y ser, por razones que ya he citado, extrañamente parciales, resultan siempre larguísimos en proporción de lo que abarcan, aun teniendo en cuenta que el análisis, como se sabe, es siempre interminable. Por eso son tan difíciles, mejor dicho, tan ingratos de leer, repetitivos, complicados, no inútil sino necesariamente, como precio que hay que pagar por su extraña perversión.

Por eso parecen siempre un poco ficticios : juegan sobre un objeto ausente, sin conseguirlo puesto que habría que hacerlo presente, habría que concederse los medios de la ficción que uno tendría que pedir prestados”.

Se trata, pues, de circunscribir la propia materialidad del objeto cinematográfico. Saber que es en sí, sin añadidos de ninguna clase. En su estado más puro. Esto nos llevará indefectiblemente a considerar, por oposición, qué no es cine, ya que los límites quedan claramente establecidos en los dos sentidos cuando una postura es excluyente a la hora de tratar los elementos que no le son propios.

Para J. Aumont⁶, existe, sin embargo, una manera radical de superar la radical heterogeneidad del lenguaje crítico y del lenguaje objeto de

⁶ AUMENT, J., BERGALA, A., MARIE, M. y VERNET, M. (1985): *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona. Editorial Paidós Comunicación.

análisis, en nuestro caso, la película: consiste en la utilización de la propia película como soporte del análisis del cine: el cine didáctico no duda en citar extractos de otras películas, le basta con reproducirlos como lo hace un análisis crítico que cita un texto literario. A esto lo podemos considerar desde nuestro punto focalizador de análisis no como un metalenguaje sino como una herramienta de trabajo con materiales nada ajenos a la naturaleza de nuestra investigación. Se trata de “hablar el mismo idioma” de referencia del objeto analizado.

5.4. Postulado teórico inicial

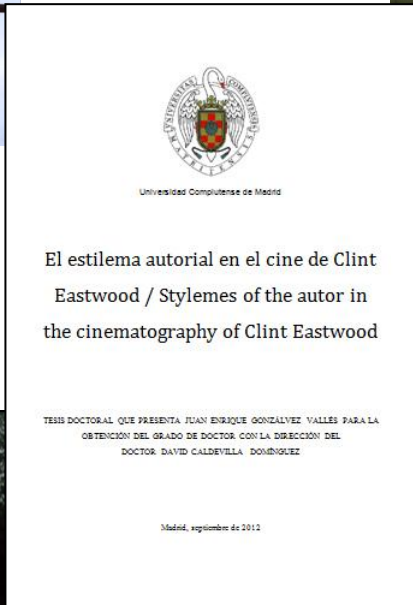
Para desarrollar el anterior esquema, a fin de captar su esencia como cuadrícula perfecta donde poder encasillar todos los aspectos que nos interesan del producto audiovisual, aseveraremos, desde la teoría estructuralista, que toda narración posee dos partes:

1. Una historia, es decir, el puro contenido o cadena de sucesos acciones y acontecimientos, a lo que se añaden los existentes o personajes y escenario.
2. Un discurso, sea la expresión, los medios y estrategias creativas a través de los cuales se comunica el contenido.

La metodología que se empleará es la de pasar por el filtro del esquema anterior y los que de él derivaremos en gradiente de complejidad, toda la obra de Clint Eastwood y cotejar las hipótesis que antes se han planteado para emitir unas conclusiones que afectan a todos los ámbitos de la creación narrativa cinematográfica. En especial se analizarán con criterios de focalización insistente, las tres películas correspondientes al *western*, ya que poseen rasgos de pertinencia a un orden propio dentro de la megaestructura de las realizaciones de Clint Eastwood.

Estos componentes de orden se deben a que esta trilogía del Oeste americano cumple los tres preceptos que ha de poseer esencialmente toda estructura, del tipo que sea, para ser considerada como tal: integridad, transformación y autorregulación. Y además, al estar formada por tres unidades autónomas podemos añadir el concepto de autorreferencialidad y coherencia.

Así pues, someteremos a juicio, en primer lugar, la realidad cinematográfica para particularizar sobre la obra de un gran director dentro de la historia del cine, que cuenta por éxitos muchas de sus realizaciones para la gran pantalla y que, además, posee uno de los dones más preciados: su vitalidad, que le ha llevado a adoptar su papel de director desde los años 70 del siglo XX y que, unida esta faceta a la reconocida como actor, le hace elevarse hasta la altura de leyenda para todos sus seguidores incondicionales.



6. RESUMEN DE LA TESIS

II. BLOQUE TEÓRICO

1. EL AUTOR CINEMATOGRAFICO: DIFERENCIAS ENTRE AUTOR REAL, AUTOR IMPLÍCITO Y NARRADOR.

No hay películas exactamente iguales y, en gran parte, ni siquiera podemos considerar que la mayoría de ellas sean siquiera parecidas. Por ello, la correcta distinción entre autor real, implícito o narrador debe ser explicitada puesto que, aunque *a priori* podemos llegar a la conclusión de que son iguales, pronto estableceremos las necesarias distinciones. También tenemos que distinguir entre lo que es el autor de una obra y lo que es el narrador de la misma, ya que este último es el único elemento que no es estrictamente necesario en una obra.

Dejando en suspenso el papel del narrador, tenemos que asumir la clara diferencia entre el autor real y el autor implícito de las obras. La presencia del autor real siempre es necesaria en cualquier texto narrativo creado. El autor implícito es la imagen que el lector recibe de la presencia del autor real. Un mismo autor real adquiere una personalidad distinta en cada manifestación que realice proporcionando a su creación los matices necesarios para que ésta se pueda considerar única.

También se clarifican otros dos términos: autor implícito y narrador. La principal diferencia es que el papel del primero, el autor implícito, se va a desarrollar siempre, y el del otro, el narrador, sólo cuando el primero permita que lo haga.

	Naturaleza	Existencia
Autor real	Extrínseca	Obligatoria
Autor implícito	Intrínseca	Obligatoria
Narrador	Intrínseca	Opcional
Lector real	Extrínseca	Obligatoria
Lector implícito	Intrínseca	Obligatoria
Narratario	Intrínseca	Opcional

2. EL CINE ANTE SU PROPIA ESENCIA.

A día de hoy, podemos darle muchos calificativos al concepto de cine, pero uno de los que siempre le acompaña es el de industrial. El cine es arte gracias a la industria, pero es innegable que también desde fuera de la industria se han prodigado películas que, sin lugar a dudas, podemos calificar como arte.

En cada etapa que el cine iba superando lo acercaba más, y de forma paralela, a los conceptos de industria y de arte. Al primero por la necesidad de establecer una producción continuada, sostenida y mantenida desde todos los puntos de vista, incluido claro está el económico. Y al de arte porque el ingenio de los directores crecía exponencialmente y en cada película que iban realizando se iba acercando a la constitución del séptimo de los artes establecidos. El cine, además, tiene su significación al estar dirigido a un público. Por ello se financia casi cualquier tipo de proyecto siempre que este se le pueda considerar como rentable, con lo que el concepto de arte ha quedado gravemente reducido. Podemos afirmar que la industria ha hecho separarse en muchas ocasiones al cine de su carácter artístico.

3. LA OBRA CINEMATOGRAFICA FRENTE AL TRABAJO CINEMATOGRAFICO.

Hay que distinguir entre el trabajo cinematográfico, proceso en el cual es innegable que intervienen muchas personas, no hay más que observar los títulos de crédito al final de cualquier cinta; y la obra cinematográfica, que sólo tiene un autor y éste será el que dé las directrices necesarias para conducir el desarrollo del trabajo y el que dé forma a la obra definitiva. Podríamos presuponer que es el director el que reúne las funciones de autor. Pero se producen continuas interferencias por parte de los productores que buscan que los proyectos que financian salgan como ellos quieren, o también del guionista, autor del texto que se va a interpretar y que no quiere que se modifique o que pierda el sentido con el que había sido escrito.

Deberemos observar cuál es el desarrollo normal del trabajo cinematográfico para acertar en esa persona que estamos buscando como autor real de la película. Dicho trabajo comienza desde el mismo momento en que de las personas encargadas en las productoras de cazar y leer guiones dejan en la mesa del productor la copia de alguno que le haya llamado la atención. Desde ahí, pasando porque al productor le interese la obra, los estudios financieros posteriores, la contratación de actores, guionistas, el director y sus ayudantes, la elección de decorados y localizaciones, el vestuario, el atrezzo, todo lo necesario para el rodaje, la post-producción, el montaje, la supervisión y el marketing, etc. Y en todo el proceso siempre interviene de manera importante el director.

4. EL AUTOR DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA.

Podemos asegurar que en muchas ocasiones el autor va a ser el director, puesto que ordena y dispone el trabajo del resto del equipo y dota a la obra de su sello personal, como ocurre con las películas de Clint Eastwood. Pero si no pasa de ser un mero funcionario de la imagen, un técnico bien entregado a su trabajo pero cuyo papel no va más allá, el director no puede considerarse el autor de la obra y pasa ese testigo al guionista o al productor.

5. DIRECTORES AUTORES Y DIRECTORES NO AUTORES.

Lo que nos interesa ahora es saber discernir entre el director que llamaremos con galones y el director raso. Este último tipo de director ya apuntábamos anteriormente que se trata de un personaje más dentro del equipo de rodaje. Solamente se dedica a ejecutar sus labores más técnicas, olvidándose de que no es así como verdaderamente se crea una obra cinematográfica. Por supuesto que nadie podría decir que el director no ejerce su papel, puesto que domina toda la parte técnica, e incluso humana, de su oficio. Pero en ningún momento podrá considerarse el autor de esa obra.

El director del tipo raso realmente no concibe en su totalidad el proceso de creación de la película, sino que rueda y dirige sólo ciertas partes del proceso, mientras que deja los aspectos técnicos para que otros lo hagan en su lugar. Esa fórmula casi nunca da resultado, salvo que exista prácticamente una fusión entre las mentes de todo el equipo para encaminar el trabajo hacia un mismo sentido. En estos casos los resultados suelen ser magníficos, elevando la película a la categoría de obra maestra. Uno de los que comparten, a medias, esta teoría es Clint Eastwood, que confía en su

equipo casi ciegamente puesto que, muchos de ellos, llevan cerca de 30 años al lado del californiano y existe casi un ejercicio telepático en los rodajes.

Dedicarse a la dirección es una tarea fácil si se quiere alcanzar el grado raso dentro del gremio. Pero llegar a ganarse los galones es algo de extrema complicación porque supone dominar un sexto sentido, la intuición, y alcanzar un séptimo, el conocimiento absoluto de la estética cinematográfica que llegue a convertir el trabajo en obra. No puede el director desinhibirse de la función de dirección de actores: una mala interpretación de la psicología del personaje por parte del director puede llevar a una nefasta manipulación del mismo por parte del actor o la actriz.

El cine no ha dado demasiados directores a los que se les pueda dar el calificativo de autor, puesto que no hay muchos de ellos que hayan sido capaces de crear unas estructuras básicas lingüísticas que fueran aplicables al cine y supusieran una novedad dentro del mismo.

6. EL DIRECTOR AUTOR.

El director autor es quien moldea la forma y el fondo de la película: la forma en cuanto a todo el trabajo técnico imaginable; y el fondo en cuanto al tratamiento psicológico que le da a la misma, incluyendo en este apartado aspectos ya comentados como la psicología de los personajes aplicada a la dirección de actores o la propia personalidad de realizador.

Es por todo esto que muchos directores son los propios guionistas de sus obras, ya que consideramos que el director con galones sí que es capaz de plasmar en imágenes todo aquello que ha escrito sobre el papel.

Diferenciamos de nuevo en este punto lo que es el autor real y el autor implícito, puesto que no hay que confundir la propia personalidad del director aplicada a la película, ya que ésta puede ser coincidente o no en el caso del autor real. En el supuesto del autor implícito sí que podremos asegurar que esta personalidad es absolutamente coincidente para esa obra cinematográfica, que no para el resto de obras del autor real.

7. EL PUNTO DE VISTA DEL DIRECTOR AUTOR.

El punto de vista que adopta el director autor para llevar a cabo su obra puede tener diferentes significados, aunque no quiere decir que se tengan que dar de manera única uno de ellos:

1. Literal: A través de los ojos de alguien, es decir, utilizando la percepción.
2. Figurativo: A través de la visión del mundo de alguien, por tanto, concepciones sistemáticas e ideológicas.
3. Transferido: Desde la posición de interés de alguien, esto es, refiriéndose al interés general.

Con todo, va a ser el personaje el que se vea afectado por esos diferentes puntos de vista.

No debemos caer en el craso error de confundir el punto de vista con la voz narrativa. El punto de vista es el lugar físico o la situación ideológica u orientación concreta de la vida con lo que tienen relación los sucesos narrativos. La voz, por el contrario, se refiere al habla o a los otros medios explícitos por medio de los cuales se comunican los sucesos y los existentes al público. El punto de vista siempre se encuentra dentro de la historia pero la voz narrativa estará fuera, con lo que puede constituirse la ausencia del narrador.

Hablamos también de lo que algunos teóricos han denominado la ‘visión de cámara’, que quiere decir que lo que está pasando ocurre sin necesidad de que haya ningún personaje que realmente lo haya percibido, también llamado ‘testigo neutral’.

Conviene considerar ahora cuál es el punto de vista del director autor. La ventaja de la que gozan las obras cinematográficas es que hay infinidad de puntos de vista con los que se puede jugar, además manejando dos variables, imagen y sonido. Pero es la cámara, como elemento captador, la que nos ofrece una mayor gama de cambios de puntos de vistas. Entrando en el terreno de la dirección de actores, si lo que quiere el autor es dotar a uno de sus personajes de un peso específico en la cinta, puede hacer que la cámara esté captando siempre un plano subjetivo del mismo. En el caso de Clint Eastwood es el plano semi subjetivo el que le apasiona, ya que pretende que el espectador no sólo se identifique con el personaje, sino que reciba un poco más de información que el propio personaje para que, observándolo ligeramente desde fuera y alcanzando a ver así toda la acción en curso, se pueda inclusive sentir más identificado con el mismo.

8. EL DIRECTOR AUTOR Y SU OBRA CINEMATOGRÁFICA.

Como no podía ser de otra manera vamos a considerar a Clint Eastwood dentro del sector de directores que denominamos de bastón y mando. Hay ciertos autores que gozan de su propio estilema y pensamos que el californiano está entre ellos. Se puede decir sin miedo que en las películas que ha realizado hay algo de él, que no tiene por qué ser necesariamente algo de su personalidad. Aunque al principio su cine no fue tomado muy en consideración, y sólo a partir de **Sin Perdón** se produjo un movimiento revisionista de sus primeras obras.

9. EL SELLO AUTORIAL EN EL DIRECTOR AUTOR.

Según David Caldevilla, *“definimos sello autorial como la forma particular, personal e intransferible, aunque sí imitable -a la mejor manera de un falsificador de obras de arte, generalmente pictóricas-, que un creador tiene de plasmar consciente o inconscientemente su aportación personal en todos y cada uno de los elementos conformantes de ese todo que llamamos obra y que como tal nos permite tomarla como objeto de nuestro estudio. En el caso del cine, o más genéricamente en todo el vasto fenómeno audiovisual, nos referimos a la más interesante para nosotros: la del director/creador (sin olvidar la faceta del productor)”*. En este caso también debemos distinguir entre el autor/narrador, la instancia narrativa y el personaje/narrador.

Cuando hablamos de autor/narrador, se trata de reivindicar la figura del artista, entendido como creador en la industria del cine, y reflejada en la persona del director, a la misma vez que se busca restar la importancia que había adquirido el productor de la película, que hacía que las películas se relacionaran más con los actores que las interpretaban que con los miembros del elenco técnico, especialmente el director, encargado intelectual de aunar los esfuerzos de todo el conjunto.

Pero no se habla sólo del director como la persona encargada de elegir planos, sino que tiene una visión cuasi holística del trabajo cinematográfico y posee una personalidad que lo matiza todo, desde su visión particular del mundo, actuando según sus deseos e intenciones, y desde una psicología y lenguaje propios. Hay que desligar el concepto de guionista que cuenta la historia del de director autor cinematográfico. Es aquí donde podemos situar el sello del director autor porque cada persona tiene una personalidad que desarrolla en su trabajo, dándole mayor o menor

importancia a determinados elementos, y es el director autor el encargado de hacer la selección de lo que en cada momento cada uno de sus colaboradores le va proponiendo. Su función dentro de ese trabajo es la de la construcción de la historia que posteriormente queda reflejada en las pantallas, es decir, el desarrollo de las diferentes opciones cinematográficas, normalmente con carácter disyuntivo, para terminar creando, en el caso del sello autorial, su propio lenguaje cinematográfico.

Debemos aclarar también cuál es el espacio donde desarrolla su trabajo. Nos referimos a la instancia narrativa, que es el lugar abstracto donde se elaboran las elecciones para la conducción del relato y la historia, donde se desarrollan los códigos y se definen los parámetros de producción del relato *filmico*, formando parte de ella el propio narrador. La instancia narrativa puede ser real o ficticia. En esta segunda acepción va a entrar el concepto del personaje/narrador.

Los signos utilizados en cada una de sus creaciones cinematográficas, en torno a los universos que asumen los distintos personajes dentro del conocimiento general de la película crean un estilo propio por el que puede ser considerado este director como un creador. Se establece una manera de hacer las cosas, que si está basada en la recurrencia de manera rítmica a ciertas cadencias o elementos, acaba por marcar una huella en el espectador, a través de sus obras, por la que éste reconoce la autoría de las mismas, y que incluso puede tener seguidores o crear escuela en otros directores admiradores del primero.

El género cinematográfico también influye sobre el director autor con sello. Un género cinematográfico está constituido por todas aquellas realizaciones que poseen puntos en común, generalmente referidos a estructura y que, en el fondo, se relacionan con el mismo tema formal que

desarrollan. En el caso de Eastwood, estamos tratando con el llamado último director clásico del cine americano de géneros.

III. BLOQUE PRÁCTICO

1. ESCALOFRÍO EN LA NOCHE (PLAY MISTY FOR ME, 1971)

“Escalofrío en la noche” supone el comienzo de una nueva era para Eastwood que cumplía por fin uno de sus sueños, aparte del de devolver al *jazz* y al *western* todo lo que a él le habían dado. Tuvo que superar varios escollos para poder llevar a cabo esta *opera prima*. El primero de todos fue el de poder dirigir una película, ya que Eastwood no estaba inscrito en el DNA, el americano registro de directores, sin el cual nadie podía llevar a cabo un proyecto cinematográfico. Gracias a Don Siegel, que se mostró propicio para apadrinar a Eastwood, salvó el primero de los obstáculos. Para devolver el favor, Eastwood le dio el protagonismo en un cameo memorable. Además, hereda la forma de rodar de Siegel en las escenas de acción, intercalando varios puntos de vista en montajes dotados de gran rapidez, quizá por ausencia de un propio criterio en este momento de su carrera al otro lado de la cámara.

El segundo vendría de la productora con la que Eastwood trabajaba. La Universal no confiaba demasiado en su valía como director. Para compensar ese miedo, fue él mismo el que se reservó el papel principal, puesto que esto garantizaba, y él lo sabía, que la película, al menos, tendría la distribución apropiada y el eco necesario. Jessica Walter y Donna Mills fueron las compañeras femeninas de reparto, que encarnarían a la oyente paranoica y a la ex novia del *disc-jockey* interpretado por Eastwood.

Clint Eastwood realiza varios guiños a elementos que forman o han formado parte de su vida, como a la ciudad en la que vive y de la que fue alcalde, Carmel, realizando un hábil juego con las letras de la emisora de radio “K-R-M-L”, o la parte del Festival de Jazz de Monterrey.

Eastwood hace varias apuestas por el espectador a lo largo de la película. Es decir, cree que su espectador es inteligente y no necesita que se lo cuenten todo para seguir el curso de la película.

El sello Eastwood empieza a marcarse desde la primera película. Las tomas aéreas son adoradas por el californiano y las utilizará en más de una ocasión. Como actor, realiza uno de sus trabajos más dignos delante de la pantalla, muy alejado de los que solía realizar, o del mismo Harry Callahan cuyo serial comenzaría poco después.

2. INFIERNO DE COBARDES (HIGH PLAINS DRIFTER, 1973)

La segunda película de Clint Eastwood va a ser su reencuentro y particular homenaje al género que tantas alegrías le había dado hasta ese momento: el *western*. Quería acometer cuanto antes un proyecto donde demostrase su valía y separarse del legado que Don Siegel y Sergio Leone le habían proporcionado, a la vez que les rendía homenaje. “*Infierno de Cobardes*” es el más infravalorado de sus *westerns*, a pesar de marcar un punto y aparte en la carrera, tanto de actor como de director, de Eastwood.

En cuanto a la ideología del *film*, así como la del propio Clint, muchas veces han sido enmarcadas por otros como cercanas a la derecha más rancia e, incluso, el fascismo. Paradójicamente, otras voces se han levantado para aclamar al californiano como una de las voces más claras

del anarquismo y del movimiento anti-sistema. El protagonista de *“Infierno de cobardes”*, quizás responde más a esta segunda teoría.

La localización del film fue descubierta por el propio Eastwood casi por casualidad; Mono Lake, en Nevada, un lugar donde reinaba la tranquilidad para facilitar el rodaje, y donde Bruce Surtees, director de fotografía y Henry Bumstead, director artístico, realizaron un gran trabajo.

La anécdota más destacada de la película es la de las lápidas del cementerio en las que aparecen los nombres de Sergio Leone y Don Siegel, en una declaración de intenciones de Eastwood, que expresa su claro deseo de independencia. Como guiño también podemos apuntar la actuación de ‘Buddy’ (Wayne) Van Horn, que ha desempeñado varias responsabilidades dentro de Malpaso, desde coordinador de especialistas, editor de sonido o director de segundas unidades.

También se pueden identificar ciertos elementos que se podrían considerar propios del cine de Don Siegel, como el montaje de planos rápidos desde diversos puntos de vista para rodar las partes de acción. Pero Eastwood aporta su hecho diferencial al tratar en la mayoría de las ocasiones con un plano semi subjetivo este tipo de escenas. Con ello el espectador tiene una mejor percepción de la realidad de la que está teniendo el propio personaje, pero no renuncia a sentirse cercano al mismo y captar sus sensaciones.

3. PRIMAVERA EN OTOÑO (BREEZY, 1973)

La historia es difícil de clasificar puesto que no es un *film* al uso de Eastwood. La rodó porque el guión era de Jo Heims, una de sus ayudantes en Malpaso. Pero se convirtió en uno de los más rotundos fracasos de su

filmografía. Aún así, Clint Eastwood manifestó su preferencia por “Primavera en Otoño” porque es la primera película en la que dirige pero no interpreta ningún papel, es su apuesta personal aunque no goce del apoyo de la crítica ni del público. Podemos decir que la película no gustó por muchas cosas, pero no se puede decir que fuera por la dirección de actores.

Es la primera vez que se tiene que ver con un desnudo desde la dirección y, conjugándolo con la excelente dirección de actores que hemos comentado, sabe darle la importancia adecuada.

La principal anécdota de la película es cuando dos personajes, Frank y Breezy, deciden ir al cine y la película que van a ver es *“Infierno de Cobardes”*, en un claro homenaje que Clint Eastwood decide hacerse a sí mismo.

4. LICENCIA PARA MATAR (THE EIGER SANCTION, 1975)

Eastwood tiene la oportunidad de imbuirse en la temática del espionaje a la manera de James Bond. Llegó a sus manos el guión adaptado de una novela de Trevanian que había sido desdeñado por varios directores pero que él se atrevió a adaptar a la gran pantalla. Además el rodaje no fue todo lo bueno que cabía esperar. Hubo muchos obstáculos por parte de la Universal y esta cinta será la última que Eastwood y la productora realicen juntos.

Sin embargo no se le puede negar a la cinta ciertos toques al menos curiosos. Eastwood crea un buen ambiente en el primer tramo de la película, pero no desarrolló bien la última parte del guión que, en contraposición, adolece de emoción y parece que todo el mundo tenía más prisa en volver a casa que otra cosa.

El norteamericano ha sido siempre muy testarudo a la hora de rodar sus escenas y casi nunca ha admitido la ayuda de un doble, sólo se ha fiado de su buen amigo Buddy Van Horn. Pero en *“Licencia para Matar”* el actor/director quiso rodar por sí mismo las escenas de máximo riesgo, lo que puso su vida en juego en varias ocasiones.

Eastwood nos obsequia con una panorámica de Monument Valley como homenaje al género del *western*, al que tanto debe y al que tanto ha dado, y al que parece dar más importancia que al monte Eiger, en los Alpes suizos, protagonista del film.

5. EL FUERA DE LA LEY (THE OUTLAW JOSEY WALES, 1976)

Clint Eastwood, tras dos películas distintas, en el sentido pleno del término, vuelve a encontrarse con el *western*. *“El fuera de la ley”* es una historia enmarcada en la Guerra de Secesión americana, aunque el protagonista, Josey Wales, es todo lo contrario a un héroe. Con excelentes resultados de crítica y público, Eastwood ve por fin reconocida una de sus películas como director, llegando incluso a conseguir una nominación al Oscar. Aunque también fue acusada de ser la más dura y sangrienta de la filmografía del director americano.

“El Fuera de La Ley” ya posee rasgos que repetirá en otras películas, como el ejercicio sintetizador que realiza con las imágenes de la Guerra de Secesión viradas en azul bajo los títulos de crédito nada más comenzar la película. El montaje ya no vuelve a ser rápido al estilo de Siegel sino que es rápido al estilo de Eastwood. Igualmente, casi siempre se produce una elección por el plano semi subjetivo para que el espectador tenga una visión lo suficientemente amplia de la acción que está transcurriendo.

6. RUTA SUICIDA (THE GAUNLET, 1977)

Tras protagonizar la tercera entrega de Harry Callahan, Clint Eastwood vuelve a ponerse detrás de la cámara para dirigir y protagonizar a otro policía, aunque éste muy alejado del inspector Callahan. “Ruta Suicida” se encuentra a un gran nivel dentro del género policíaco, aunque Eastwood también le suma elementos de otros géneros como las ‘*road movie*’ o la comedia.

El californiano cada vez se va superando más en las escenas de acción, y les imprime un ritmo intenso al alcance de muy pocos en esos momentos. Además consigue ayudar al espectador a no perderse estableciendo cambios de puntos de vista constantes. Ahora los objetos ya no son una parte meramente ornamental de la película; Eastwood les imprime características humanas que aportan el dramatismo necesario a las escenas.

7. BRONCO BILLY (BRONCO BILLY, 1980)

¿Podemos considerar a “*Bronco Billy*” como un *western* urbano? Varios han sido los autores que han considerado la existencia del *western* contemporáneo, o *western* urbano, es decir, aquel que se desarrolla en el mundo civilizado, entre edificios y rascacielos, pero que responde a los parámetros de los grandes clásicos. Es cierto que “*Bronco Billy*” no encaja con exactitud en este género, porque la película reúne elementos de otros géneros, como la comedia o la tragicomedia, pero sí presenta otros muchos elementos del mismo. Además hay una escena que, por sí sola, puede entrar en este género: el enfrentamiento entre el *sheriff* y Billy es propio del mejor de los *westerns*.

La temática del *film* es clara y no hay intención de confundir al espectador: los sueños no realizados de un hombre que todavía cree en el sueño americano; la amistad como valor absoluto al que agarrarse en todas las situaciones; la bondad y la posibilidad de redimir las penas. La utilización de elementos cómicos no sólo no ayuda en la comprensión de la cinta, sino que a veces sólo contribuye a la confusión. La crítica norteamericana no sabía exactamente si tomarse en serio lo que veía o podía calificar a la cinta como una auto-parodia del propio Eastwood, en su lucha y huida constante de la casilla en la que le habían establecido, cosa que él negó.

El trabajo del Eastwood director es quizá de los mejores en toda su carrera. No son las cosas que hace sino el cómo las hace. Se nota que se sintió cómodo a la hora de rodar, no sólo porque estaba rodeado de amigos, sino también porque la temática de esta película resume lo que para él es el sueño americano. Dominan los planos frontales, los *travelling* de carácter lateral y los planos de conjunto.

El propio Eastwood en varias entrevistas ha reconocido su debilidad por esta película por el cariño que le produce el personaje y la filosofía del mismo, que es en gran parte su propia filosofía.

8. FIREFOX (FIREFOX, 1982)

El género de la ciencia ficción era un terreno inexplorado para Clint Eastwood. Sin embargo, la coyuntura histórica unida a una historia que apasionó al propio Eastwood, da como fruto una de sus obras menores. Tenía que enfrentarse a un reto totalmente distinto a los que había afrontado hasta ahora: los efectos especiales, y será la única vez que lo haga. Para ello se pone directamente en contacto con George Lucas, productor de

la saga *“La Guerra de las Galaxias”*, que le recomendó a su jefe de efectos especiales, John Dykstra.

La acción de la película se desarrolla totalmente en Moscú pero Eastwood no obtuvo el permiso para rodar en la capital por entonces todavía soviética. En su lugar, Viena fue la localización escogida, en gran parte porque ahí se rodó *“El Tercer Hombre”*, película que servirá de inspiración al director en cuanto a la forma de iluminar las escenas.

La magnífica interpretación de los actores se convirtió en otro de los pilares de la película, sin desdeñar por supuesto la dirección de actores del propio Clint, que también estuvo a la altura, y su interpretación.

9. EL AVENTURERO DE MEDIANOCHE (HONKYTONK MAN, 1982)

Con esta película, Clint Eastwood deja de ser un actor con aspiraciones de director para pasar a ser todo un director con aspiraciones de autor. Es la primera cinta donde todos los elementos del rodaje dejan de ser un mero entretenimiento para profundizar en ellos y aprovecharlos al máximo. Muchos puentes se tienden desde esta película a otras del propio Eastwood. Empieza a ver el mundo de otra manera y como esto se refleja a su vez en su dirección y producción cinematográfica. Los elementos personales que aporta a esta película son, cuantitativamente hablando, los mayores de toda su cinematografía, empezando por la historia en sí, similar a la que Eastwood vivió en su juventud.

El público norteamericano no supo valorar la historia, o quizás no estaba preparado para asumir a Clint Eastwood en este tipo de personaje,

que por primera vez con él en la dirección, y con la única excepción de “Gran Torino”, exhala el espíritu al final de la película.

Mención aparte merece la actuación de Kyle Eastwood en el papel de Whit. El hijo mayor de Clint ya había hecho apariciones en películas protagonizadas o dirigidas por su padre. Pero Kyle se inclinó más por la música y ha ayudado a su padre en las bandas sonoras de algunas películas.

10. IMPACTO SÚBITO (SUDDEN IMPACT, 1983)

Dos personajes han marcado la carrera de Clint Eastwood, uno de ellos Harry Callahan. La crítica estadounidense empezó viendo a Callahan como un fascista. Pero a medida que transcurría la saga, el personaje iría discurrendo por caminos similares a los de la propia sociedad estadounidense, y el público lo asume de forma más natural, también por las concesiones que se hacen. No importa de qué modo, hay que lograr que el mal esté enrejado y el bien pueda andar tranquilo y libre por las calles. En todas sus películas se ve acompañado por alguien en sus funciones policiales; en ese caso se producen concesiones a razas, un mexicano, un asiático o un negro; sexos, una mujer; e incluso animales. En todos ellos hay una constante: reciben las balas que a Harry ni siquiera le rozan. En cualquier caso, dentro del denominado ‘Universo Callahan’, hemos observado como “*Impacto Súbito*” es la que menos se ajusta a las constantes de la saga, aunque conserve muchas de ellas.

Callahan siempre está cuestionado por sus métodos y por la forma en que consigue atrapar y/o encarcelar a los delincuentes. Patrón que también se cumple en “*Impacto Súbito*”. Harry recibe en todas las películas descomunales palizas y sólo la fortaleza física de Callahan le salva de una muerte segura. Precisamente el físico también le ayuda en otro patrón, que

es el de las largas persecuciones, tanto automovilísticas como pedestres que realiza en toda la saga. El criminal principal de la película siempre muere a manos de Callahan, utilizando cualquier arma que esté a su disposición, y cerca del agua.

Otro patrón que no sólo es patente en toda la saga, sino en toda la filmografía de Eastwood, es la forma de rodar las secuencias de apertura y cierre con planos aéreos. La forma de rodar de Eastwood es intencional en la mayoría de sus películas y aquí se acentúa incluso más. Su experimentación detrás de la cámara es ya suficiente y empieza a dominar a su antojo los tiempos y la narrativa. *“Impacto Súbito”* es un proyecto que lleva la firma Eastwood no sólo en la forma, sino también en el contenido. La oscuridad empieza a ser huella imborrable en las cintas del de Carmel, en este caso con Bruce Surtees como director de fotografía. Eastwood entronca el uso de la fotografía con el del tratamiento de los personajes.

La victoria del bien se traduce en planos contrapicados de la figura de Eastwood, como forma de mostrar la superioridad moral de sus caracteres y la segura identificación del público con el personaje.

11. EL JINETE PÁLIDO (PALE RIDER, 1985)

“El Jinete Pálido” supone el comienzo de una nueva etapa. Será el inicio del reconocimiento del Eastwood autor, dejando atrás el tramo del Eastwood actor. Se produce una primera revisión a la entonces incipiente figura del director y, sobre todo, una amplia atención a sus películas posteriores, que harán que la crítica reformule su consideración hacia el cineasta californiano.

Esta película, una de las favoritas del propio Eastwood, destaca por varios aspectos. El primero y fundamental es el del personaje que encarna el director y que, en homenaje a su época del *spaghetti western* y a Sergio Leone, vuelve a no tener nombre; de hecho, el único apelativo que se le otorga durante toda la cinta es el de Predicador. Éste es, hasta ese momento, el guión en el que más se implica Eastwood y es precisamente en la figura del Predicador donde más pone su grano de arena, asemejándolo incluso a una figura bíblica, la del “jinete del Apocalipsis”. Los primeros minutos de la película recuerdan en mucho al último *western* que hasta entonces había dirigido, *“El Fuera de la Ley”*. También existen nexos con el primer *western* de Clint Eastwood como director, *“Infierno de Cobardes”*.

El mensaje ecologista es patente y no hace sino recordar la triste y parásita historia de los Estados Unidos con respecto a la naturaleza de la Tierra. De hecho, las localizaciones del rodaje se producen realmente en una de estas minas abandonadas.

Quizás por ese fantástico conocimiento del lugar, el tándem Clint Eastwood-Bruce Surtees continúa dando pasos hacia delante en la fotografía de la película. Director de película y director de fotografía están de acuerdo en no utilizar más luz artificial de la estrictamente necesaria. La naturalidad y la realidad van a ser casi una obsesión para ambos.

Eastwood se desmarca totalmente de los *western* de Sergio Leone y realiza un montaje de la secuencia del duelo mucho más austero que las ráfagas interminables y mareantes de planos que establecía el italiano en sus *spaghetti western*. Bajo la dirección de Joel Cox, el montaje es mucho más cartesiano, sin hacer esperar indefinidamente al espectador a que se produzca la acción, siendo, además, la música un elemento menor en toda la película.

Eastwood es ya el símbolo de la independencia norteamericana, siendo producto tan sólo tangencial del todopoderoso Hollywood.

12. EL SARGENTO DE HIERRO (HEARTBREAK RIDGE, 1985)

Críticas dispares han rodeado a esta película a caballo entre dos grandes obras de Eastwood: *“El Jinete Pálido”* y *“Bird”*. Mientras que unos hablan de cinta menor, otros la llevan hasta la categoría de obra maestra. Sin lugar a dudas, se trata de un film que huye de cualquier tipo de fundamentalismo, como el propio Eastwood lo ha hecho a lo largo de toda su filmografía, e incluso su vida personal. James Carabatsos, que había sido marine, con lo que conocía a la perfección el mundo, realizó el guión definitivo. Algo con lo que no estuvo de acuerdo el Pentágono de los Estados Unidos que, aunque en principio, iba a patrocinar la película, tras su visionado, un informe hizo que el Departamento de Defensa retirara las ayudas al considerar que las blasfemias no eran algo real. Aún así el Ejército facilitó la labor de rodaje al californiano. Entre otras cosas, pudo rodar en Camp Pendleton, una base militar situada en Oceanside, en el estado de California, y contar con varios soldados que actuaron como extras. Incluso al final Clint Eastwood donó el dinero recaudado en la primera exhibición al centro de las Fuerzas Armadas de San Diego, en lugar del Departamento de Defensa.

La interpretación de Eastwood vuelve a elevarse por encima de su media, consiguiendo dotar al personaje de una personalidad propia. Si Eastwood ha tenido con mucha frecuencia el objetivo de tratarse con contrapicados que realzan su figura, en esta película la cámara casi no sobrepasa el hombro del californiano.

Los diálogos de la película son otro de los atractivos de la misma, tanto por la dureza del lenguaje como por la ironía de las frases de Highway y la componente sexual continuada. La construcción gramatical del montaje, el ritmo del mismo y la situación de las cámaras evidencian un mensaje por parte del director y los planos siempre tienen una intencionalidad. Además, *“El Sargento de Hierro”* constituye la primera colaboración entre Clint Eastwood y Jack N. Green, que releva a Bruce Surtees en la dirección de fotografía.

13. BIRD (BIRD, 1988)

Clint Eastwood da una vuelta de tuerca a su filmografía con una cinta donde, por primera vez, la forma tiene más importancia que el fondo. Es la primera vez, desde *“Primavera en Otoño”*, que Eastwood no encarna el papel protagonista, duplicando su función con la de director. Establece la narrativa cinematográfica huyendo de la linealidad y afrontando la historia a través de continuos saltos hacia delante y hacia atrás. Estos saltos primero desconciertan al espectador pero después le ayudan a comprender el mensaje de la autodestrucción personal que el director quiere contar. A todo esto hay que añadirle el magnífico trabajo que realizó en el montaje Joel Cox.

Los otros dos elementos nos hacen afirmar que el estilo de Eastwood ha cambiado son la fotografía y la música, como correa de transmisión de la película. En el segundo destaca la figura de Lennie Niehaus, que tenía ante sí el reto de responder a las expectativas de un Eastwood que les dedica la película a todos los músicos del mundo.

Con todo Eastwood consigue trasladar la esencia de la vida de Parker, que era el objetivo de su discurso.

14. CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO (WHITE HUNTER, BLACK HEART, 1990)

En un momento complicado en lo personal, Clint Eastwood decide rodar *“Cazador Blanco, Corazón Negro”*, que cuenta las peripecias acaecidas a los miembros del rodaje de *“La Reina de África”*. La intencionalidad del autor es contar cómo era la personalidad del director John Huston. Eastwood, dos años antes de que este libro viera la luz, inició su película con la misma descripción del personaje. La secuencia de inicio tiene una concepción muy parecida a la ya vista en *“El Jinete Pálido”*. El desenlace es esa mueca de chimpancé con que Eastwood interpreta a Huston.

Existen paralelismos entre ambos, pero también diferencias. Comparten una misma filosofía con respecto al cine, que no tiene en cuenta las ataduras comerciales y los corsés impuestos por la industria de Hollywood. El tratamiento que los dos hacen de los personajes que tienen en sus películas también se puede considerar parejo. La coincidencia se extiende a los aspectos del rodaje. Clint Eastwood respetó la escena de la muerte del nativo Kivu, tal y como se reflejaba en el libro, porque el director la sentía como experiencia propia: en el rodaje de *“Licencia para Matar”* tuvo que observar como uno de los especialistas moría al ser aplastado por una enorme roca. Es donde adquiere importancia la música de Lennie Niehaus. Además impregnó con su sello personal la escena final. Eastwood jamás utiliza la palabra *“¡Acción!”* a la hora de rodar, sino que hace una invitación a los actores para que *“cuando estéis listos, empezad a hablar.”* En cambio, el carácter de ambos directores distó mucho de ser parecido. Si Huston fue conocido por sus extravagancias, su locura particular y hasta su crueldad con los miembros del rodaje, Viertel señaló todo lo contrario de Eastwood

Aun siendo rodado en África, Eastwood no hizo destacar su gran fotografía. Sin embargo si destaca una vez más por el uso del plano semi subjetivo y subjetivo. Su aportación narrativa es clara, aprovechando mejor la profundidad de campo que en otras de sus obras y realizando un plano más estable en las secuencias de Londres, mientras que en África la *steady* hace más inestable el encuadre y la misma acción argumental.

15. EL PRINCIPIANTE (THE ROOKIE, 1990)

Esta cinta tiene poco de Eastwood y mucho de exigencia de Warner Bros., a quien el cineasta debía satisfacer después de películas tan personales como *“Cazador blanco, corazón negro”*. *“El Principiante”* es una película del subgénero que se había puesto de moda en la época: las *buddy movies* o películas de policías colegas.

El papel de Eastwood como Pulovski se ha querido asemejar al de Harry Callahan. Pero el californiano nunca habría filmado de esta manera a Callahan; el personaje de Pulovski supone un giro de tuerca sobre su propio estereotipo de macho que, por el paso del tiempo, va viéndose aquejado por los achaques propios de la edad. No se parecen ni en la formalidad narrativa, puesto que ésta es una de las pocas películas que Eastwood no abre ni cierra con un plano general o aéreo. Además se producen diversas bifurcaciones argumentales que pasan del drama a la comicidad en cuestión de pocas tomas.

La escena que más llama la atención de todo el film es en la que Liesl, la pareja del villano Strom, se queda sola con Pulovski y le viola, algo que llama la atención al espectador que no está acostumbrado a ver a una mujer violar a un hombre.

16. SIN PERDÓN (UNFORGIVEN, 1992)

Considerada como la obra maestra de Clint Eastwood, *“Sin Perdón”* constituye una revisión, desestructuración y desconstrucción de un género tan clásico como el *western*, con una narrativa cinematográfica difícil de igualar. Comenzando por el inicio del proyecto, es curioso que el director adquiriese los derechos de un guión y los dejase durante casi diez años en un cajón para alcanzar la madurez. Eastwood, gran protagonista del género, quiere poner los puntos sobre las íes de la violencia descarnada que rodeaba a los Estados Unidos de finales del siglo XIX. El resultado fue contundente y sorprendente incluso para el propio guionista, David Webb Peoples, porque Eastwood se mantuvo totalmente fiel al texto.

En cuanto a la elección de actores por primera vez Eastwood se atreve a compartir con gente de primer nivel como Gene Hackman, Morgan Freeman o Richard Harris. Hasta ahora siempre había preferido realzar su figura con actores secundarios.

Jack N. Green vuelve a encargarse de la fotografía de la película con resultados impresionantes. La luz y la oscuridad logradas no sólo son significativas sino que poseen significado propio. Otro elemento formal destacable es el encuadre. Eastwood busca a menudo alternativas al campo-contra-campo, buscando muy a menudo los rostros de los personajes, como alternativa al western tradicional, excepto el único plano totalmente subjetivo de toda la película cuando Munny se interna en Big Whisky para vengar la muerte de su amigo Ned. En cuanto al montaje de Joel Cox fue magistral y se llevó el Oscar. La alternancia de puntos de vista es constante y lleva a la ambigüedad al espectador sobre el bien y el mal. La banda sonora, de Lennie Niehaus, está ya entre las grandes de la historia del cine, y constituye un *leit motiv* identificativo.

Aparte de la de mejor edición, *“Sin Perdón”* recibió otras tres estatuillas en los Oscar: mejor película, mejor director, y mejor actor secundario (para Gene Hackman.)

17. UN MUNDO PERFECTO (A PERFECT WORLD, 1993)

“Un Mundo Perfecto” narra las peripecias de dos reclusos que huyen de la prisión y que, en su fuga, raptan a un niño como rehén. Uno de los reclusos, Butch Haynes, será el entonces recientemente oscarizado Kevin Costner, que rápidamente se identifica con la figura de su rehén, Buzz Perry. El camino de ambos personajes no sólo será paralelo debido a las circunstancias, sino que llegará a ser coincidente al sentirse identificado el uno con el otro. Sin embargo, la química entre ambos se romperá en una de las escenas más deliberadamente tensas de la filmografía eastwoodiana, en la que juega con el miedo del espectador cuando unos granjeros que les acogen están a punto de morir a manos de Butch porque el padre ha pegado a su hijo, a lo que Eastwood además le pone su punto musical con una canción compuesta por él mismo “Big Fran’s Baby”.

Destacar la fotografía, de nuevo de Jack N. Green, que logra un registro muy parecido a la primera parte de *“Sin Perdón”* donde los paisajes son patentes y la luz lo inunda todo. El montaje será más pausado que de costumbre, dando lugar a una rara avis en la filmografía de Clint Eastwood, pero su manejo de la cámara volverá a ser característico. Es difícil catalogar una película como *“Un Mundo Perfecto”* dentro de un género, sino que parece coleccionar varios entremezclados, cogiendo lo mejor de cada uno. El adjetivo *American* también le va al dedo puesto que pocas películas explican tan explícitamente el concepto estadounidense de la violencia.

18. LOS PUENTES DE MADISON (THE BRIDGES OF THE MADISON COUNTY, 1995)

Se trata de una película cuyos derechos audiovisuales había comprado Steven Spielberg. Eastwood llegó a un acuerdo con éste para dirigir e interpretar la película, y Amblin, la productora de Spielberg, compartiría con Malpaso la producción de la misma. El guión de Richard LaGravenese sobre un empalagoso *best seller* que llevaba dos años como el libro más vendido en Estados Unidos, giraba en torno al punto de vista del hombre, y Eastwood quiso darle una vuelta de tuerca y que la atención del film se centrara en la mujer.

Eastwood no puede ser más hábil a la hora de la construcción narrativo-audiovisual. Vuelve a emplear pocos movimientos de cámara, que no denoten la presencia de los ‘extraños’ que están ‘fisgoneando’ en el romance entre Robert y Francesca. La dilatación de las secuencias y la utilización de la banda sonora, o su no uso porque salvo en la escena final, sólo el sonido de la radio del coche de Kincaid constituirá la ambientación musical, son elementos utilizados explícitamente y nunca de manera improvisada. La película se desarrolla mediante *flashbacks*, aunque Eastwood aprovecha para mostrar también otra historia: el discurrir de los sentimientos de los retoños de Francesca ante lo que les ha sido revelado.

La alternancia de planos entre el rostro tenso de Francesca, su mano que agarra el tirador de la puerta, Robert Kincaid orientando el espejo retrovisor para que sepa que la está llamando, el intermitente de la camioneta que indica el alejamiento definitivo de la pareja, el semáforo que se abre y la camioneta de Kincaid que no avanza... constituyen uno de los logros más importantes en la carrera del Eastwood autor, elevando la palabra suspense hasta una categoría en la que sólo Hitchcock podría

encontrarse. También vuelve a lo fantasmagórico, como ha hecho en tantas de sus películas, para elegir al narrador, porque los protagonistas ya han muerto.

Por último, destaca el tratamiento de las escenas sensuales y eróticas por parte de Eastwood. El espectador asiste al nacimiento del deseo entre los protagonistas y, justo cuando éste más se aleja con la llamada de una amiga, es cuando Eastwood decide que haya el primer contacto físico entre ambos.

19. PODER ABSOLUTO (ABSOLUTE POWER, 1997)

Eastwood vuelve a sumergirse en el género del drama policiaco. Aunque la trama de suspense no está reñida con momentos cómicos puntuales que liberan la tensión del espectador y generan más suspense en las escenas venideras, gracias a la gran labor de su guionista, uno de los más prestigiosos de su generación, William Goldman.

Además, el cineasta californiano recupera el papel protagonista, que sufre una transformación a lo largo de la película mediante el uso de disfraces que le permiten huir, aunque de nuevo se rodea de actores de gran reputación. De nuevo trata el tema de la vida familiar ruinosa, con una hija con la que se cruza durante toda la película, pero que le rechaza continuamente.

La película también posee una lectura claramente política. Con el escándalo Lewinski de moda, Eastwood deja su reflexión sobre el poder político desmesurado, la corrupción y los defectos del sistema.

En el plano formal Eastwood vuelve a ser Eastwood.

20. MEDIANOCHE EN EL JARDIN DEL BIEN Y DEL MAL (MIDNIGHT IN THE GARDEN OF GOOD AND EVIL, 1997)

Clint Eastwood vuelve, si es que alguna vez lo abandonó, a la temática fantasmagórica, aunque en esta película es el eje central de la narrativa. La novela, adaptada por John Lee Hancock, describe la extraña vida que posee la ciudad de Savannah, aunque lo más curioso es que los hechos se basan en la realidad. Uno de los principales problemas de la película reside en su difícil extrapolación fuera del territorio local o, a lo sumo, estadounidense, de ahí el escaso éxito de crítica y público.

Eastwood se distingue por no dar al espectador más detalles de los necesarios, pero en esta ocasión, y como excepción que confirma la regla, el californiano peca de elíptico, perdiendo el argumento gran parte de su atractivo. Es en el tratamiento de las relaciones personales donde Eastwood se vuelve a mostrar más eficaz en su narrativa audiovisual.

La iluminación vuelve a ser un elemento que destacar. La película posee una fotografía cristalina, con haces de luz invadiéndolo todo, excepto en las escenas del cementerio. La banda sonora es un sentido homenaje a Johnny Mercer, famoso creador de canciones en Savannah.

21. EJECUCIÓN INMINENTE (TRUE CRIME, 1999)

Es un *thriller* desde el más puro punto de vista clásico, en el que Eastwood esgrimirá en paralelo dos historias: la de Steve Everett, un veterano periodista con un instinto fenomenal para su trabajo, y la del preso Beechum, interpretados por el propio Eastwood e Isaiah Washington, que refuerzan el poder de sus personajes con una gran interpretación y dirección, en el caso del primero. Especialmente desgarradora es la escena

en la que, por última vez, Beechum tiene que despedirse de su mujer y su hija, no sólo por el intenso registro dramático de Washington, si no por el manejo de la cámara discreto, casi perverso, que nos hace sentirnos culpables por estar viendo una secuencia de tanta intimidad como ésta.

El californiano, además, aprovecha para volver a hacer gala de su *americanismo* más crítico. Aborda la problemática de la pena de muerte y a ello le suma el que sea un negro el que esté entre rejas.

En “Ejecución Inminente” hay que destacar la importancia del montaje, la iluminación o el sonido, pero por su falta de protagonismo.

22. SPACE COWBOYS (SPACE COWBOYS, 2000)

Warner Bros. le propone este proyecto tras quedar satisfechos con “*Ejecución Inminente*”. Es una película distendida porque Eastwood acaba de entrar en la setentena y con “*Space Cowboys*” lo celebra con un homenaje a sí mismo y a los actores de su generación. De hecho, recluta a tres actores consagrados y con un extenso historial en Hollywood: James Garner, Donald Sutherland y Tommy Lee Jones. Esta vez el perdedor no será uno, sino varios personajes, lo que les unirá aún más.

Ligado al western como siempre, la cinta es una historia de vaqueros espaciales. Eastwood utilizó la denominación de “aventura espacial geriátrica” como reclamo comercial y le funcionó, puesto que la película se convirtió en un éxito de crítica y público.

Cabe destacar también la utilización de efectos visuales, para lo que vuelve a confiar en George Lucas y realizó una pre-producción de la

película con un sistema llamado Animatic que permitió a Eastwood saber qué planos eran realmente necesarios y cuáles podía eliminar.

La NASA también colaboró con la película en varios aspectos.

23. DEUDA DE SANGRE (BLOOD WORK, 2002)

Es una de las películas con más auto-homenaje de la filmografía de Eastwood. Trata de convertir a Terry McCaleb en la continuación de Harry Callahan, pero con mucha más edad. Todo, el plano aéreo para contextualizar su narrativa, la música, las sirenas y hasta los comentarios de los policías, recuerdan a Callahan. Pero desde el inicio, Eastwood traza una rápida línea de distinción en el desenlace del intento de atrapar al sospechoso de asesinato.

El guión de la película, adaptado por Brian Helgeland, aporta un cambio claro con respecto al libro: el personaje de McCaleb tiene veinticinco años más, lo que permite a Eastwood darle las plusvalías de su persona al agente del FBI. Vuelve a tratar el *thriller* con todos los elementos propios del género y no renuncia a ninguno de ellos. Merece la pena reseñar la música en los créditos finales, para la que Clint se vuelve a inclinar por el *jazz*.

24. MYSTIC RIVER (MYSTIC RIVER, 2003)

Es una de las películas más complejas, y a la vez más completas, de Eastwood. Su interés por la novela en la que se basa el film viene de antes de hacer *“Deuda de sangre”*, y mientras trabajaba en ella, mandó a su guionista, Brian Helgeland, a que fuera adaptando *“Mystic River”*. El resultado dejó diferencias claras que restan importancia al thriller

policiaco y que dan mucha más importancia a la relación personal y psicológica entre los personajes. Para representarlos eligió a actores consagrados de Hollywood, Sean Penn y Tim Robbins, que acabaron haciéndose con el Oscar a mejor actor principal y secundario.

El río Mystic es la correa de transmisión de todo el metraje, y constituirá el paso de la vida a la muerte. Es una de las obras más religiosas de Clint al desarrollarse en un barrio irlandés de ascendencia católica. La religión será utilizada en parte como justificación a los actos de los protagonistas.

La profundidad psicológica de la película no implica el que esté fuera del alcance del público. Por eso, en la impactante escena inicial que va a marcar la vida de los personajes, muestra los detalles necesarios para que el espectador sepa lo que va a ocurrir, lo mismo que en la elipsis temporal. Esto es porque Clint Eastwood no pretende establecer juicios morales, sino dejar que el espectador saque sus propias conclusiones.

Detrás de las cámaras Eastwood se movió con total libertad y estuvo acompañado por los ya míticos Henry Bumstead, en la dirección artística, y de Tom Stern en la fotografía. Además *"Mystic River"* es un paso más en su concepción holística de su cine porque es él el autor de todas las composiciones musicales de la película.

25. MILLION DOLLAR BABY (MILLION DOLLAR BABY, 2004)

Esta película supone otro punto de inflexión en la carrera de Clint Eastwood. Le encargará a Paul Haggis la adaptación del guión, del que le valdrá ya el primer borrador. El hecho de que la historia uniera el boxeo y la eutanasia hizo que los directivos de la productora no apostaran

inicialmente por el proyecto. De hecho, sólo comercializaron los derechos en Estados Unidos y Clint tuvo que buscar un socio para la parte internacional, demostrando una vez más su independencia ideológica y cinematográfica.

El punto amargo de la cinta lo constituye el abordaje de un tema tan complicado como la eutanasia. Eastwood deja que el relato sitúe esta última solución como la menos mala, la menos cruel. No se deja llevar por ideologías para edulcorar su posición ante el estado de la boxeadora y le aplica la adrenalina sabiendo que goza de la complicidad del espectador. Esto tuvo que ver con la fotografía e iluminación utilizadas.

Resulta magnífico como Eastwood deconstruye y reconstruye los lazos familiares de los protagonistas, acercando a Frankie y a Maggie hasta un punto cercano al romance. Eastwood además le da un regalo final al espectador cuando descubre que las palabras de Freeman, es decir, Eddie Dupris, no son sólo una narración de los hechos. El fiel escudero de Frankie Dunn, mediante una carta, está implorando a la hija de éste que vuelva a retomar la relación con su padre.

La banda sonora vuelve a ser obra del propio Clint Eastwood, que utiliza un *leit motiv* basado en unas pocas notas a la guitarra para hacer transcurrir las escenas.

El final permite múltiples lecturas por su carácter fantasmagórico. ¿Qué ocurre con Frankie? Eastwood permita que sea el espectador quien decida.

“Million Dollar Baby” fue premiada con cuatro Oscar que, en cierto sentido, reconocían a todos los personajes de la cinta. Además de mejor

película, Eastwood ganó el de mejor director, Hillary Swank el de mejor actriz, y Morgan Freeman como mejor actor secundario.

26. BANDERAS DE NUESTROS PADRES (FLAGS OF OUR FATHERS, 2006)

Después del éxito de *“Million Dollar Baby”* todo el mundo del cine puso el foco sobre el siguiente proyecto de Clint Eastwood. Una vez más, sorprendió a todos con la creación de dos películas sobre la misma historia pero narrada desde dos puntos de vista, la batalla de Iwo Jima. Pero no utilizará el episodio bélico para reforzar el neoconservadurismo de la época, si no para criticar a las administraciones por su manipulación de los supuestos héroes americanos. Eastwood dignificará a esos tres soldados hasta el extremo mostrando su drama personal, por saberse usados para la compra de bonos de guerra.

Coproducida por Steven Spielberg, su huella está latente en la buena ejecución de las escenas del desembarco y las batallas militares, aunque esa parte sólo ocupa un tercio del metraje, como apoyo para lo que realmente quería contar, esto es, la historia de los tres soldados que izaron la bandera.

Eastwood quedó impresionado por la correspondencia que enviaba el general nipón Kuribayasi y por los valores que transmitían los militares orientales, y descubrió que había también una buena historia en la derrota de los japoneses, que acabaría convirtiéndose en *“Cartas desde Iwo Jima”*.

27. CARTAS DESDE IWO JIMA (LETTERS FROM IWO JIMA, 2006)

La visión japonesa de la batalla de Iwo Jima por parte de Clint Eastwood supone un complemento acertado a *“Banderas de Nuestros Padres”*. El director se hizo una pregunta: ¿Qué sintieron los japoneses mientras defendían Iwo Jima? La respuesta no era una película sobre el triunfo o la derrota, si no sobre los efectos de la guerra sobre los seres humanos.

Eastwood quedó fascinado por la figura del general Kuribayashi y se propuso reconstruir su historia. Consiguió rescatar, gracias a un contacto en Japón, parte de las cartas que el militar había enviado a su casa durante su estancia en los Estados Unidos. El guión se lo encargó a Iris Yamashita, escritora y guionista americana de origen japonés. El acercamiento a la cultura nipona fue interesante aunque demasiado recurrente a los estereotipos en cuanto a la vida en el país del sol naciente.

Eastwood se muestra tan respetuoso con los japoneses que incluso recibe el permiso del gobierno nipón para rodar en la propia isla de Iwo Jima, y lo hace en el idioma local.

La complementación con *“Banderas de Nuestros Padres”* se realiza con varias secuencias donde resuelve interrogantes planteados y con un contraste a la hora de la iluminación y la fotografía.

28. EL INTERCAMBIO (CHANGELING, 2008)

En su vuelta al *thriller*, la trama se desarrolla en torno a un drama familiar y de nuevo con un niño como principal foco de atención. Las

relaciones sociales y afectivas que se provocan tras el temprano trauma, serán el objeto de estudio de Eastwood a través de su cámara. Será la primera vez en toda su filmografía en que sea una mujer la gran protagonista, Angelina Jolie.

La historia se basa en un guión original que, además, estaba basado en una historia original sobre un asesino psicópata se dedicó a raptar, torturar, violar y asesinar niños en una granja de California. Esto coincidió con la etapa más confusa de la policía, con varios casos de corrupción entre los agentes. Por ello, el caso de la desaparición del hijo de Christine Collins les da a los poderes públicos la excusa para tratar de limpiar esa mala imagen. El resultado, absolutamente nefasto, quedó perfectamente reflejado por Eastwood en *“El intercambio”*, sobre todo a través de Jolie, que expresa a la perfección la desesperación de la madre y su impotencia por saber que el que tiene delante no es su hijo.

Las huellas de Eastwood están marcadas en toda la película. Pero dos elementos sobresalen: la presencia fantasmagórica del niño desaparecido, y la música, de la que el director californiano vuelve a ser el compositor, dándole el valor de remarcar la pérdida que sufre Christine Collins.

29. GRAN TORINO (GRAN TORINO, 2008)

Sin reconocimiento alguno por parte del mundo cinematográfico, a pesar de todos los esfuerzos del director, *“Gran Torino”* acumuló un enorme éxito en taquilla gracias a la vuelta de Eastwood a los escenarios. La construcción de su personaje, Walt Kowalski, fue uno de los puntos más resaltados de la película. Éste vuelve a empuñar un arma para defender una buena causa, la de ir contra la xenofobia que sufren los miembros de la

etnia Hmong, y aunque muchos quieren compararle con Harry Callahan, no existe una influencia notable del uno sobre el otro.

Aunque también tiene influencias de *“El Sargento de Hierro”*, *“El fuera de la Ley”* y *“Sin Perdón”*, los rasgos más distintivos proceden de *“El Aventurero de Medianoche”*. La escena final en la que canta Eastwood, el personaje protagonista aquejado por una enfermedad mortal, la relación paterno-filial que ambos mantienen, o la muerte final del protagonista. En este caso, es la segunda vez que, siendo también director, acaba muriendo. Pero en esta ocasión, sí funcionó porque el espectador lo aceptó, ya que Eastwood hace ver que no hay otra solución posible.

La influencia del *western* también es muy importante en *“Gran Torino”*. Kowalski es el forastero que llega a un nuevo pueblo para vigilar la ley y el orden, y aunque son los Hmong los que acuden al barrio del jubilado, es éste el que se sentirá un extraño en su propia casa.

El elemento religioso lo introduce de manera sarcástica, con un Kowalski que reniega de toda forma de religión. Pero también le da un tratamiento simbólico, cuando Kowalski se ‘confiesa’ con Thao tras encerrarle en el sótano para que no le acompañe a su último duelo, y posteriormente, cuando su cuerpo inerte refleja una imagen semejante a la de la crucifixión de Jesucristo.

Su relación con los Hmong es otro de los aspectos que marca el devenir de la cinta. Como xenófobo, Kowalski pasará de la desconfianza y el recelo inicial a tener relaciones sociales con ellos, superando todos sus prejuicios. De ahí pasará a tener que tutelar a Thao, que junto a su hermana Sue, ayudan a pegar la fractura familiar en la que estaba inmerso

Kowalski. En esos valores está presente el *american way of life*, ya que Walt es un estadounidense de los pies a la cabeza.

Los contrastes, la naturalidad y la exploración de la oscuridad vuelven a destacar en un trabajo más que digno de Tom Stern, de nuevo director de fotografía. La composición musical se la cede a su hijo, Kyle Eastwood, y él se reserva para dar una sorpresa al espectador: interpreta la canción de los créditos finales, con su voz ronca y desgarrada que inunda la pantalla y toma protagonismo por encima de la imagen.

30. INVICTUS (INVICTUS, 2009)

La historia de *“Invictus”* surge porque Eastwood recibió por parte de Morgan Freeman un guión de John Carlin, afamado periodista inglés, afincado en España, que decidió novelar una parte de la historia de Nelson Mandela. Concretamente la que tuvo que ver con el campeonato del mundo de rugby que se celebró en su país en el año 1996. La fidedigna historia de Carlin gustó a Eastwood que aceptó dirigir la película, la primera que se haría sobre el dirigente sudafricano.

Es el primero de los films de Eastwood en el que el espectador conocía de antemano el final, pero eso no supuso que tuviese menos intensidad porque Eastwood sacó toda su magia como director de actores para llevar tanto a Freeman como a Damon a unos registros espectaculares.

Aunque ya había rodado historias con elementos deportivos, es la primera vez que se trata de un deporte colectivo, más dinámico, y difícil de abarcar audiovisualmente. Pero el director salvó ese escollo siendo más versátil y flexible en el posicionamiento de la cámara, dotando a los diferentes partidos de una realidad inusitada.

La fotografía es muy natural porque al tratarse de un gran número de escenarios exteriores, no alumbraba más de lo estrictamente necesario.

Eastwood vuelve a contar con otro de sus hijos, Scott Eastwood, para realizar un papel, en este caso de relevancia: encarnará a Joel Stransky, que fue el jugador que anotó el *drop* decisivo para que Sudáfrica ganara el Mundial.

31. MÁS ALLÁ DE LA VIDA (HEREAFTER, 2010)

Por su inquietud de explorar los terrenos más vírgenes del séptimo arte, es comprensible que Eastwood eligiera este proyecto de temática tan diferente a sus otras películas. Se trata de una historia que encierra tres historias a la vez, pero que además alude a elementos transmundanos. Pero engaña con el título, *“Más allá de la vida”*, porque una vez más, no es su intención dar una lección moralista. Apunta la posibilidad de la existencia de un ‘más allá’ pero sólo se muestra firme en el aspecto de la defensa de la familia.

Para empezar, Eastwood rueda con máxima nota el tsunami que sucede en las primeras secuencias, que sin necesidad de marcar la fecha del mismo nos recuerda al de 2004 en el sudeste asiático. El director muestra el interior de esta catástrofe natural con una verosimilitud como nunca antes habíamos visto. La fuerza del agua y el movimiento se hacen patentes a través de una brillante concatenación de planos, que pasan de generales a semisubjetivos, y después a subjetivos. Las visiones que tiene la protagonista tras ser golpeada por un vehículo generan el interrogante de la película, conectándolo con la historia del parapsicólogo arrepentido y la del gemelo que pierde a su hermano.

Eastwood vuelve a mostrar sus huellas clásicas respetando en todo momento el orden de narración. La linealidad es patente a la hora de afrontar las tres historias que desarrolla la película. No da importancia a si el tsunami sucede antes que la muerte del niño o que la frustrada relación del médium con su compañera de curso de cocina. Lo importante para Clint es la explicación de las razones por las cuales las vidas de los tres protagonistas se van a ir aproximando hasta llegar a confluir tanto espacial como temporalmente. *“Más Allá de la Vida”* tiene un componente familiar en las tres historias y en todas ellas aborda una desestructuración por diferentes motivos. La solución a la historia de la periodista y el parapsicólogo llegará de la complementación de uno con el otro, que supondrá el nacimiento de una nueva relación familiar.

La protección de la infancia es el otro pilar en el que se apoya Eastwood. En este film coincide con la historia de un niño cuyo único objetivo es la búsqueda de un nuevo arraigo familiar, aunque sea fantasmagórico. El encuentro con el parapsicólogo será su razón para seguir viviendo, al saber que puede mantener su estructura familiar contando con el apoyo de su hermano desde el ‘más allá’. Eastwood sigue fomentando la presencia de los personajes fantasmagóricos en sus películas, aunque en ésta sea la ruptura con esos personajes lo que contribuyan al desenlace de la misma.

El trabajo de Tom Stern con la fotografía es magnífico. Establece la dualidad entre lo humano y el ‘más allá’ mediante unos claroscuros asombrosos. Es especialmente curioso y trabajado el personaje del parapsicólogo, y también el tratamiento de los escenarios, tanto exteriores como interiores, desde el punto de vista fotográfico.

32. J. EDGAR (J. EDGAR, 2011)

Se trata de un *biopic* centrado en la polémica vida de John Edgar Hoover. Eastwood basa la película en el libreto de Dustin Lance Black, un conocido guionista de Hollywood cuyas obras escritas se han basado fundamentalmente en la temática homosexual. Sobre la homosexualidad de Hoover se basa uno de los principales pilares de la película. Sin embargo, Eastwood introduce una escena curiosa, con la proposición que el jefe del FBI le hace a su secretaria, Helen Gandy, que se convertiría en su empleada fiel, conocedora de sus secretos más íntimos. Para tratar la homosexualidad del director del FBI, primero siembra la duda en el espectador, y acaba resolviéndola de manera directa, con el beso que le da Tolson tras la pelea entre ambos. Con la escena en la que Hoover se traviste con el vestido y el collar de su madre, apuntala su condición homosexual. Su aceptación es mérito de Eastwood.

Especial mención merece también el tratamiento que el director californiano le da a la secuencia de la última conversación entre Hoover y Tolson, en la que el primero le declara su amor al segundo, que sintió desde el momento que le conoció. El mérito de Eastwood está en tratar esta secuencia con normalidad absoluta.

Eastwood se empeña en recordarnos que no hay blancos ni negros, que las personas pueden tener dos lados casi antitéticos sin problema de conciencia, y lo hace a través de la fotografía, construyendo claroscuros. Otro sello indiscutible de la cinematografía del director californiano.

Con Joel Cox realiza otro trabajo sensacional en el montaje. Para él la vida de una persona debe contarse aportando las respuestas a los porqués de las acciones que realiza. Esas respuestas pueden estar en el pasado o en el

futuro, o puede ser necesario dando saltos hacia adelante y hacia atrás para obtener una contestación completa. Así filma *“J. Edgar”*.

La composición musical también corrió a cargo de Eastwood, pero se limitó a acompañar la escena de forma natural, excepto en el caso de la visita de Hoover y Helen a la biblioteca.

El principal problema de este film es el maquillaje de los actores, ya que es la primera vez, desde que empezara a dirigir en 1971, que Eastwood se tiene que enfrentar con el reto del envejecimiento a través del maquillaje.

33. VANESSA EN EL JARDÍN (VANESSA IN THE GARDEN, 1985)

El único cortometraje en la filmografía de Clint Eastwood lo hizo por encargo de uno de sus amigos, Steven Spielberg, para su producción de *“Cuentos Asombrosos”*, pero vuelve a dejar patente su sello de autor.

Cabe reseñar la presencia de un nuevo fantasma en esta obra. La pareja del pintor protagonista del capítulo, Byron Sullivan, muere en un accidente y pasa a ser un fantasma. Pero es la primera y única vez que el fantasma volverá a transformarse en real, gracias a la flexibilidad que le permiten los cuentos cuasi mágicos de Spielberg.

34. PIANO BLUES (PIANO BLUES, 2003)

Es un documental dentro del ciclo *“The Blues”*, una saga promovida por Martin Scorsese para rendir homenaje a un estilo tan propiamente americano como es el *blues*. Eastwood, que siempre había tenido interés por este género musical, aceptó dirigirlo. Su visión se centró en lo que el piano había aportado, aporta y aportará a este tipo tan particular de música.

Eastwood parece rodar casi sin guión, simplemente juntándose con leyendas vivas del blues que tocan el piano y, sirviéndose de sus amplios conocimientos sobre la materia, entablar una especie de conversación, que se queda a medio camino de la entrevista. Se pone por encima de todos los entrevistados a Ray Charles, seguramente por ser el más reconocido de todos los artistas. Así busca la complicidad del espectador, pero Charles alarga demasiado sus respuestas y Eastwood le tiene que interrumpir para no adormecer a los espectadores. El de Carmel no se impone restricciones a la hora de afrontar el montaje y realiza varias interrupciones en las entrevistas para introducir otras, algo necesario para terminar de explicar un apartado concreto del blues.

IV. BLOQUE ANALÍTICO

1. LA NARRATIVA DE CLINT EASTWOOD. SELLO Y APUESTA ESTÉTICA ÚNICAS EN LA DIRECCIÓN

A partir de esas páginas vamos tratar de implementar los hallazgos que hemos observado en la cinematografía de Eastwood dentro del fenómeno narrativo-audiovisual. No expondremos complicadas especulaciones sobre la cuestión narrativa, puesto que la literatura es ya lo suficientemente amplia y demostrada en esta materia, pero sí focalizaremos nuestros hallazgos sobre el cine *eastwoodiense*.

Era objetivo de nuestro estudio el que la búsqueda de estilemas no abarcara todas las obras cinematográficas del californiano. Es evidente que el estudio pormenorizado de las mismas que hemos llevado a cabo en los capítulos anteriores de la presente tesis no puede caer en saco roto, pero también es cierto que la metodología detallada al comienzo nos lleva a

pensar que una focalización adecuada sobre las obras de Eastwood puede ser no sólo suficiente sino recomendable.

Por tanto, ajustamos nuestro foco sobre *"El Fuera de la Ley"* (1976), *"Sin Perdón"* (1992) y *"Gran Torino"* (2008) que en un lapso de 32 años podemos considerarlas significativas como para poder extraer los estilemas que vayamos encontrando en nuestro camino.

La metodología que vamos a utilizar será la misma que hemos usado hasta este momento. Es decir, el análisis del proceso intelecto-creativo para su posterior desmenuzamiento en estilemas únicos. El conglomerado de los mismos nos ofrecerá una visión global y a la vez personal del cine de Clint Eastwood, a buen seguro diferente al de otros autores o creadores.

Es por tanto a través de los elementos que configuran la narrativa audiovisual, esto es:

1. Acción.
2. Personajes.
3. Espacio.
4. Tiempo.
5. Sonido.

Y a través de las instancias narrativas existentes:

1. Autor.
2. Lector.

Como afrontaremos nuestro detallado estudio de las tres películas más representativas, según nuestra opinión, para establecer el estilema de Clint Eastwood y que nos facilitan su análisis de forma grupal al tener similares

características en sus personajes, y en su empeño en el género a través del tema, las acciones y sus anhelos.

2. CREACIÓN DE LA HISTORIA Y EL DISCURSO

Los hechos que transcurren en una historia, como estableció Aristóteles, forman parte de la disposición de incidentes. Estos sucesos se erigen como acciones o acontecimientos que conllevan cambio de estadio en la coyuntura actual, pudiendo ser positivos o negativos desde el hecho inicial.

Hablaremos de núcleos, si se constituyen en parte esencial del suceso, o hablaremos de satélites si, por el contrario, no lo son. En este caso se realizan por los existentes que llegan a ser agentes operativos del hecho y que efectúan actos o acciones previamente citadas. También pueden ser definidos como sujetos con potencia que nos llevan a los acontecimientos.

Cuando hablamos de existentes podemos referirnos tanto a personajes como elementos de la escena o secuencia. Podremos referirnos, por tanto, a una clara distinción entre diégesis (contar el hecho) y mimesis (mostrar el hecho) según diferenciamos entre la narración en su propia esencia, la relación del suceso y la representación, y su propia narración, de forma no mediatizada.

Los tres *westerns* siguen un patrón común, abstrayendo los datos hasta ahora mostrados. De forma paralela, discurren estas tres historias, debido, sobre todo, a que Eastwood sabe cuál es la fórmula del éxito, puesto que, de hecho, *"El Fuera de la Ley"* fue su gran primer éxito comercial. No es la séptima arte una ciencia exacta, ni mucho menos, pero Eastwood no

dudó en utilizar sabiamente estas fórmulas para calar en lo más hondo de la crítica y el público:

1º. Estado inicial:

Que es una acción satélite y cuya función es la de aportar información al espectador acerca del contexto general y sobre la historia que va a ocurrir. A modo de prólogo, no pretende hacer avanzar la historia, sólo aportar datos.

2º. Planteamiento de la acción núcleo:

Es decir, aquel problema que el protagonista, siempre encarnado por Clint, va a tener que resolver, fundamentalmente por el camino de las armas.

3º. Mejora o empeoramiento de la situación:

En formas de situaciones o peripecias que hacen que la resolución del conflicto esté más cerca o más lejos. Normalmente se produce en forma de duelos y siempre se producirá un empeoramiento de la situación justo antes de la resolución de la historia.

4º. Resolución final de la historia:

Siempre feliz, aunque incluso eso conlleve la muerte de Clint o que siembre un pueblo de cadáveres. Se cumple el objetivo planteado y se plantea una pequeña escena o secuencia a modo de epílogo.

Ésta es la estructura que a Clint Eastwood le ha proporcionado el éxito tanto en Hollywood como en todo el mundo. No va a haber historias satélites puras, puesto que todo lo que ocurre estará relacionado con la

trama principal, incluidos los prólogos. Es en torno a Clint, protagonista de todas las historias, sobre el que gira el argumento, las acciones y los personajes. Hacemos especial hincapié en el prólogo de *"Sin Perdón"*, que también presenta la historia de las prostitutas pero, sin lugar a dudas, este evento también determina las acciones que William Munny va a llevar a cabo.

2.1. Temática

El género, en nuestro caso, será la temática expresada en los largometrajes que estamos analizando y su equivalencia con la palabra género que se extendió en Hollywood desde que casi el cine es cine.

La palabra género, del latín *genus, generis*, se ha extendido a lo largo del mundo y a todas las artes, por lo cual se han identificado diferentes géneros según el tipo de arte al que se refiera. El cine, como arte, también posee sus propios géneros que responden con precisión a la definición de la Real Academia Española: *"cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenidos."*⁷

Incluso la primera proyección de los hermanos Lumière, *"La Salida de los Obreros de la Fábrica"*, puede ser enmarcada dentro de un género, como es el documental.

La ficción se apoderó de las pantallas y, junto con este salto, se desarrollaron otros temas como el drama, el terror, la comedia, el *western*... Con la creación de Hollywood, además, se popularizó el cine y se le elevó a

⁷ Diccionario RAE. Disponible en web: <http://lema.rae.es/drae/?val=g%C3%A9nero> Consultado el 14 de noviembre de 2011.

la categoría de fenómeno de masas que, garantizaba su existencia *sine die*, aunque tuviera que pagar ciertos peajes propios de toda industria ‘al por mayor’.

Según pasan los años se va transitando por diferentes géneros que engrandecen al cine: el *vaudeville*, las comedias mudas, la épica y alguno otro que darán paso a la llamada ‘edad de oro de Hollywood’. Es aquí cuando los géneros se asientan y comienzan a recibir el calificativo de clásicos. Los cinco grandes, es decir, melodrama, *western*, cine negro, ciencia ficción y musical, copan las grandes pantallas y son completados con otros géneros posteriores en el tiempo y que sustituyen a algunos.

Para centrarnos en la figura de Clint Eastwood y de las tres películas que estamos analizando, hay que referirse al *western* como el género americano de referencia, junto con el cine negro. Las películas enmarcadas en el Oeste estadounidense reflejan, como ningún otro género, los pilares del *american way of life* al que ya nos hemos referido en otras ocasiones.

La individualidad, la capacidad de superación, en forma de aventura, y la superioridad de los colonos a través de las armas, forman el trébol que distingue a estas producciones. Su éxito también residió en que la mayoría de las sociedades han pasado por una etapa de colonización, ya sea como colonizador o como colonizado, con lo que el imaginario colectivo es común.

Los personajes como Josey Wales, William Munny o, incluso, Walt Kowalski se mueven por los *borders* de los estados o las ciudades, lo que implica el cambio continuo en el *status quo* y aporta movilidad a los argumentos. Las calles de Big Whiskey o las llanuras de los Estados Indios no son más que lugares de tránsito, por los que los protagonistas tienen que

pasar pero en los que no permanecerán, ya sea por tener que huir o por continuar su camino hacia otra localización.

La búsqueda de la estabilidad es lo que moverá a los personajes, como le ocurre a Josey Wales que, tras perder a su familia, comienza una etapa nómada que sólo terminará cuando forme otro, y más extenso, bloque familiar. También le ocurre a William Munny y otro tanto le pasa a Walt Kowalski.

2.2. Simbolismos

Donde se reúnen más elementos simbólicos es, sin lugar a dudas, en *“Gran Torino”*. Aunque también hay que subrayar el aumento de elementos religiosos explícitos en la cinematografía de Clint Eastwood a medida que han pasado los años. Desde la presencia de un predicador en *“El Jinete Pálido”* hasta las aportaciones que los sacerdotes hacen a los argumentos de *“Million Dollar Baby”* y *“Gran Torino”*.

Eastwood implanta su propia simbología cristiana dentro de la resolución del argumento. Primero hace que la confesión con el cura sea una completa farsa. La verdadera confesión llegará cuando Kowalski encierre a Thao en el garaje, donde la puerta se asemeja a las rendijas de un confesionario. En ese momento el veterano de la Guerra de Corea se sincera ante el Hmong como nunca antes lo había hecho con nadie.

Poco después llega el segundo momento simbólico. En el clímax de la película, Kowalski se deja abatir por los disparos de los pandilleros para salvar al barrio. La forma de morir por parte de Kowalski es calcada a la de Jesucristo. Extiende los brazos y se desploma en la calle como si hubiera sido crucificado. Al igual que Jesucristo redimió a la humanidad de sus

pecados con su muerte en la cruz, Kowalski ejerce también de salvador del barrio con su muerte, puesto que implicará la entrada en prisión de los pandilleros que estaban atormentándolo.

Es la simbología uno de los puntos más trabajados por Eastwood a lo largo de toda su filmografía, pero quizá uno de los menos estudiados y algo que la crítica cinematográfica, especialmente la estadounidense, no supo ver hasta la década de los 90 del siglo XX. Fue la crítica europea la que se dio cuenta más rápidamente de este aspecto. Un reconocimiento justo para un actor que no se conformó con ser un busto parlante y pasó a ser director, y con un director que no se conformó con decir acción y pasó a ser un autor con sello propio, como defendemos en esta tesis.

3. ESPACIOS

Cuando hablamos de espacios, debemos diferenciar claramente entre el espacio de la historia y el espacio del discurso porque se trata de dos conceptos distintos.

Nos referimos al espacio implícito de la historia cuando está formado por el contratipo del espacio que está fuera de campo. Pero que también está formado por las incontables e innumerables oquedades que los significantes del lenguaje audiovisual ayudan a construir.

Por contraposición, hablaremos del espacio explícito de la historia cuando nos refiramos a todo aquello que es visible y que se ve reflejado en la propia historia. Dentro del ámbito narrativo, debemos tener en cuenta los “puntos de vista” y la “restricción de los campos” como elementos constitutivos de la naturaleza *filmica* donde enmarcamos, sin lugar a dudas, el sello autorial.

El discurso narrativo da lugar a los siguientes tipos de espacios:

- Hodológico.
- Homogéneo.
- Sintético.
- Temporalizado.

Como propiedades del espacio distinguimos las siguientes:

1. Libertad focalizadora.
2. Fragmentación espacial.
3. Profundidad.

Tendremos en cuenta que el espacio del relato audiovisual se define por una serie de características:

1. Naturaleza.
2. Calificación.
3. Identificación.
4. Ubicación.
5. Caracterización.
6. Finalidad.
7. Relación interespacios.
8. Relación con los personajes.
9. Relación con los demás elementos del relato como son acción y tiempo.

No cabe duda de que Clint Eastwood se ha rodeado de espléndidos profesionales que han ejecutado grandes diseños de producción, lo que

venimos a llamar espacios explícitos, entre ellos Tambi Larsen, Henry Bumstead y James J. Murakami.

En las tres películas se recrean con detalle los ambientes propios del Oeste norteamericano y, en el caso de *“Gran Torino”*, los de un barrio convertido en un *ghetto* de inmigración coreana. Tan importantes como estos edificios, son las localizaciones exteriores, un valor añadido más en la construcción de espacios existentes, pero también en la búsqueda de los espacios psicológicos que se internan en la mente del espectador.

Ampliando un poco la visión sobre la obra de Eastwood, también podemos observar como la transición entre espacios no plantea ningún tipo de problema para el californiano. Su obsesión por la contextualización rápida y eficaz le lleva a esgrimir planos generales, normalmente aéreos, para que el espectador se ponga en situación lo antes posible.

No podemos finalizar el análisis del espacio en Eastwood sin hablar de dos aspectos fundamentales: la iluminación y la música. En el caso de la iluminación, su uso o falta del mismo, supone un elemento reforzador del espacio, tanto explícito como psicológico.

La música es la otra faceta importante a la hora de escudriñar los espacios creados por Eastwood. El empleo de *leit motifs* en las bandas sonoras crea ambientes y atmósferas que son, por su propia definición, nuevos espacios. Las notas de una guitarra o de un piano son las que identifican a los personajes, incluso aunque no estén presentes en la pantalla.

4. TIEMPO

Además de los aspectos claramente enunciables, como son pasado, presente y futuro, la tipología narrativa distingue entre:

- Referente
- Narrado o tiempo de la historia
- De la narración o tiempo del discurso
- Psicológico o interior
- Pragmático:
 - A) Del soporte
 - B) De descodificación o “lectura”

Si nos referimos a las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, se pueden relacionar de dos formas diferentes:

1. Orden
2. Duración:
 - 2.1. Singulativa
 - 2.2. Múltiple y singulativa
 - 2.3. Repetitiva
 - 2.4. Iterativa

El discurso narrativo de Clint Eastwood no se basa en un tiempo único, y por eso el uso de analepsis y prolepsis es frecuente, sobre todo en los *biopics*. Sus películas abarcan un tiempo narrativo mayor en la historia que el discursivo, pudiendo ser días, semanas, meses o incluso años éste último, mientras que la duración de las películas no suelen pasar de las tres horas. Además, Eastwood afronta el relato de forma lineal cuando así piensa que

puede explicar de forma holística las razones por las que se producen los hechos. Pero, como ya expusimos en *“Bird”* y en *“J. Edgar”*, no tendrá problemas en establecer saltos temporales, si así consigue explicar los hechos de forma total, dotando de una información completa al espectador.

No hay que confundir el bucle informativo con los *flashbacks* y *flashforwards*. La naturaleza del bucle informativo nos permite descodificar correctamente hechos de futuro cuya naturaleza no anticipa sino que nos informa de habilidades, datos, conocimientos, pensamientos de los personajes que pueden tener su importancia, incluso trascendental, en la resolución de alguna parte de la historia contada, e incluso sobre ella misma en su totalidad. El bucle informativo, por tanto, sirve al director/autor de la obra cinematográfica para establecer lazos de complicidad absoluta con el espectador.

5. INFLUENCIAS EN EL CINE DE CLINT EASTWOOD

Los grandes influenciadores de Clint Eastwood en su obra cinematográfica han sido Don Siegel y Sergio Leone. Del primero cabe destacar que heredó su forma rápida, casi vertiginosa, de rodar y una herencia en cuanto a elementos narrativos que forma parte del sello autorial de Eastwood.

Siegel se caracterizaba por un calendario de rodaje ajustado y por un presupuesto más ajustado todavía, algo que Clint asumió como propio dentro de sus realizaciones. Los actores que han trabajado con Eastwood subrayan su capacidad para saber si la primera toma de una secuencia es buena y, de serlo, su poder de decisión y criterio para no repetir en más ocasiones la secuencia y pasar al rodaje de otra.

Dentro ya del aspecto narrativo, Siegel ha sido el autor que más ha influido en Eastwood; le mostró el camino para ganarse la confianza del espectador pero, sobre todo, para no perderla en ningún momento. Así, Eastwood convirtió en constante lo que en Siegel se apuntó como incipiente, como fue el uso de secuencias de contextualización iniciales para situar al espectador lo más rápidamente posible.

Leone fue el *western* para Eastwood y de éste aprendió las características de este género. Cómo debía tratar a los personajes, la búsqueda de las localizaciones adecuadas o el respeto por la contextualización histórica apropiada son algunas de sus influencias. Quizá esté en los personajes la principal herencia que reciba Eastwood de Leone. Como ejemplo están las figuras del Extranjero, en "*Infierno de Cobardes*", y del Predicador, en "*El Jinete Pálido*", y su idea de 'El Hombre sin Nombre'.

6. DESARROLLO DE LA HISTORIA

Cuando nos planteamos por qué triunfa una historia entre el gran público, a nadie se le escapa el que tenga que existir una correcta coordinación del 'qué' y del 'cómo' por parte del director para conseguir que la historia se transforme en *memento* sin fecha de caducidad en el espectador.

Eastwood proporciona una flexibilidad a su relato que hace que las distintas situaciones no descontrolen a sus personajes en casi ningún momento. El final es cerrado, sin opciones a secuelas posteriores, pero es abierto en tanto en cuanto que las opciones sobre el transcurso vital de los personajes no están definidas a propósito para dejar volar la mente del espectador.

El desarrollo de la historia está muy logrado en dos niveles que sirven de referencia:

- El de la teoría de la información y su dosificación.
- El de la narrativa audiovisual cinematográfica, haciendo referencia a los estilemas de género.

La información de la trama puede llegar al espectador de dos formas distintas:

1. Una exposición concentrada que puede aparecer en cualquier momento del desarrollo
 - 1.1. Preliminar
 - 1.2. Difusa
2. Una exposición distribuida entre pasajes descriptivos, expositivos y de acción.

En el caso de Clint Eastwood prefiere esta segunda y última opción. El espectador evita un punto que puede llegar a ser de confusión, por la ingente información recibida, cuya posterior decodificación no puede hacerse por no haber sido asimilada convenientemente.

Siguiendo las estrategias narrativas de W. Bordwell encontramos:

1. Conocimiento:
 - 1) Según profundidad (Objetividad/Subjetividad):
 - i) Percepción interna.
 - ii) Percepción externa.

2) Según la intensidad y campo de la misma:

- i) Percepción ilimitada.
- ii) Percepción limitada.

Si realizamos una combinación de las dos, obtenemos diferentes esquemas narrativos:

- 1) Percepción interna ilimitada: Omnisciencia interna.
- 2) Percepción interna limitada.
- 3) Percepción externa ilimitada: Omnisciencia externa o tipo narrativo autorial.
- 4) Percepción externa limitada.
- 5) Tipo narrativo neutro.

- 2. Falta de naturalidad.
- 3. Capacidad de comunicación.

Eastwood apuesta firmemente por el camino de la omnisciencia externa o percepción externa ilimitada. Proporciona una información inicial al espectador que le lleva a la resolución de la trama y, poco a poco, va captando los elementos necesarios para ese fin, de manera que crea familias en la huída, como en *"El Fuera de la Ley"*, saca al asesino que William Munny lleva dentro, en *"Sin Perdón"*, y se sacrifica en aras de la paz en el barrio, como en *"Gran Torino"*.

La cantidad de información que se transmite es siempre escasa, ya que Eastwood deposita una confianza absoluta en la inteligencia del espectador para que rellene la falta de información que no le proporciona de forma deliberada.

Se describen y definen el porqué de la acción, la galería de personajes, sus motivaciones y los elementos intervinientes en la resolución final para no caer en vacíos ni trampas de cara al espectador. Se adereza todo con los toques caracterizadores de algún personaje principal para crear la necesaria simpatía y ya está confeccionada la ecuación.

6.1. Fases narrativas.

Esta trilogía del *western* goza de una parte introductoria, a modo de prólogo, de mayor o menor duración, y que introduce la presentación de la trama y se empiezan a aportar elementos de importancia para el núcleo de la historia.

El desarrollo de la historia se produce por repetición, acumulación y aumento progresivo. La repetición es un mecanismo sencillo pero muy importante en la estructura para desarrollar la situación inicial o complicación de la trama, pero nunca puede ser igual porque causaría redundancia y pérdida de confianza del espectador.

En cuanto a la acumulación y el aumento progresivo, Eastwood los utiliza en el sentido cuantitativo, puesto que las acciones de sus personajes acumulan y/o aumentan acción, tensión, violencia, sufrimiento... o lo que el californiano quiera expresar en ese momento. Antes del feliz desenlace, los duelos son los momentos que acumulan más atributos y, por ende, los que han recibido un aumento progresivo de sus hermanos anteriores en las cintas. Lo que va a atraer la atención del público será el desarrollo de esta trama.

La escena previa al desenlace también será la que Eastwood utiliza como climax de sus producciones. Su presentación, en forma de duelo en el

caso de *"El Fuera de la Ley"*, *"Sin Perdón"* y *"Gran Torino"*, y su resolución, con la muerte del enemigo o rival de Josey Wales, William Munny y Walt Kowalski, son los momentos que lo delimitan. El final, además, siempre será bueno, aunque esto, como ya sabemos, no quiera decir que los protagonistas salgan vivos.

6.2. Manejo de la información.

La dosificación de la información es una de las armas maestras del californiano, y así también lo hemos podido apreciar en la creación del clímax de sus películas. A los datos que a partir del prólogo se establecen se le añadirán otros nuevos que permiten que la trama evolucione. Eastwood pretende ofrecer esa nueva información como entresacada por los intersticios de los personajes, el espacio y el tiempo de su discurso narrativo. Así recurre a variados elementos entre los que ya hemos citado a los personajes, verdadero hilo conductor de la trama, a los que hay que unir:

- Diálogos.
- Acciones.
- Redundancia.
- Bucles informativos.
- Retraso.
- Suspense y sorpresa.

Nuestra labor se va a centrar en aplicar a estos elementos las aportaciones propias de Eastwood. Con ello obtendremos de forma cristalina lo que le hace ser reconocido por el espectador, su sello autorial.

6.2.1. Diálogos.

El diálogo puede servir para informar sobre el personaje que dialoga, sus motivos, intenciones, objetivos o acciones. A la vez se nos proporciona más y mejor información de su carácter y temperamento, de su posición en el mundo, de su actitud ante las cosas, acontecimientos y personas con las que se relaciona.

El personaje nos informa sobre su yo particular, no sólo de una manera que podemos considerar directa, el qué dice, sino también indirecta, el cómo lo dice y, según es este estilo de discurso, vocabulario y elementos paralingüísticos (tono, timbre, volumen, velocidad, etc.), podemos hacernos una idea exacta de sus relaciones con los demás personajes y su implicación en la trama, a la vez que nos enteramos de su evolución.

Los diálogos en la cinematografía de Clint Eastwood están en relación directa con la dosificación de la información que siempre ofrece el californiano. En *"Gran Torino"* el ex combatiente de Corea no tiene definido del todo su carácter hasta que conversa con sus hijos.

Eastwood erige a los diálogos en soporte esencial para aportar la consistencia narrativa necesaria a la imagen, organizan el relato y, por tanto, se erigen en agentes identificadores. La aportación de los diálogos pasa a formar parte de la conciencia del espectador y de la información que acumula sobre lo que está viendo. El espectador es el destinatario del mensaje, que se siente como los personajes que dialogan y, por contraposición, los personajes se parecen al espectador de Eastwood.

Según la tipología de David Caldevilla⁸ podemos dividir los diálogos entre:

- De comportamiento.
- Diálogos de escena.
- Diálogos diegéticos.
- Diálogos autoriales.
- Diálogos del referente lingüístico: remiten inevitablemente a los códigos de los diferentes lenguajes:
 - El lenguaje de la vida cotidiana
 - El lenguaje del teatro.
 - El lenguaje expresivo de la imagen pretecnológica
 - El lenguaje radiofónico
 - Etcétera.

Jesús García Jiménez⁹ nos muestra otra concepción de los diálogos, focalizando sobre la poética de los mismos y en las dimensiones que éstos muestran:

- Capacidad heurística.
- Capacidad, libertad y originalidad asociativas.
- Capacidad estratégica.
- Capacidad de ruptura.

Finalmente debemos mencionar las dos funciones que desempeña la imagen en los diálogos:

- Lingüística.
- Escénicas.

⁸ CALDEVILLA, David. *El sello de Spielberg*. Ed. Vision Net. Madrid. 2005. Págs. 198-199.

⁹ GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús. *La imagen narrativa*. Madrid. Editorial Paraninfo. 1.995.

6.2.2. Acciones.

Se trata de la focalización audiovisual, según algunos teóricos. Si la acción es el centro en torno al cual se desarrolla la trama, encontramos su necesidad en tres apartados:

1. Para que exista relato.
2. Para que califique directamente a los personajes.
3. Para empujar la trama hacia adelante.

Algunas características de la acción:

1. Dicotomía entre única o reiterada.
2. Dicotomía entre directa o indirecta.
3. Dicotomía entre virtual o efectiva.
4. Dicotomía entre funcional o no.
5. Dicotomía entre pura e impura.

Esta exposición debe continuar con el análisis de las relaciones que se establecen entre la acción, la agitación, el movimiento y el movimiento en sentido musical. En cuanto al sentido musical tiene tres acepciones que podemos reseñar:

1. Grado de velocidad en la ejecución.
2. Fragmento.
3. Dirección del diseño musical:
 - a. Movimiento directo.
 - b. Movimiento oblicuo.
 - c. Movimiento contrario.

Se puede deducir, por tanto, que la acción es aquello que hace moverse al personaje y que logra que tenga que actuar para lograr sus objetivos o no, es decir para que obtenga éxito o fracaso. Es la acción, en el cine de Clint Eastwood, lo que hace moverse sus películas en general, y en particular la trilogía del *western* que estamos analizando.

Destacamos también la importancia de la precisión en la edición o montaje, puesto que aportan continuidad a las acciones, separadas éstas por planos o secuencias enteras. Hemos apuntado ya ciertas constantes en el cine de Eastwood como los planos iniciales y/o finales de contextualización y la utilización del plano semisubjetivo para que el espectador posea más información que los personajes de la película.

6.2.3. Redundancia.

El californiano trata de dar la información justa y necesaria para que el espectador sepa siempre responder a todos los interrogantes planteados en la acción. Eso no significa que las respuestas surjan en el instante posterior al que se plantean éstos, si no que consiste en que el espectador sea consciente de que se le está planteando una cuestión que bien es resuelta en el momento o que será respondida con posterioridad para completar el círculo informativo.

Eastwood alcanzará este concepto de redundancia mediante los siguientes elementos narrativos:

- Uso de diálogos.
- Interpretación caracterizadora, que está favorecida por la plenitud de sus personajes.

- Música y sonidos no musicales.
- Comunicación no verbal.
- Imágenes y sombras.

Eastwood logra que los elementos anteriores no den la sensación de artificio, ni por exceso ni por defecto. Incluso llega a conformar acciones inconclusas en las que sugiere una respuesta al espectador pero le deja a su libre albedrío posibles interpretaciones alternativas.

Pero la redundancia es necesaria, incluso a nivel de lenguaje común, llegándola a confundir con el bucle informativo que es una forma de redundancia pero no debida a la legibilidad de la obra en sí, sino a la verosimilitud de la misma.

6.2.4. Bucles informativos.

Según Caldevilla y su “Teoría de los bucles”, los datos que ofrece el director de una manera visual y auditiva los va retomando para hacer avanzar la historia y crear una complicidad o guiños con respecto al espectador al que así, además, ayuda a identificarse con los héroes de sus largometrajes.

El bucle informativo sirve a Eastwood no sólo para crear la verosimilitud necesaria a ojos del espectador, sino también para crear una atmósfera de complicidad precisa para la aceptación del producto cinematográfico como tal. A través de la creación de nuevas preguntas y sus respuestas, sean éstas inmediatas o no, se mantiene fiel al auditorio.

6.2.5. Retraso.

El tiempo en las obras cinematográficas se puede presentar bajo tres formatos:

- Real.
- Acelerado.
- Ralentizado.

Eastwood no hace casi nunca empleo de otro tiempo que no sea el real. Preferirá un montaje rápido para mostrar acciones de forma continuada. Igualmente, no le hace falta ralentizar las imágenes para darle un acento dramático, si no que éste vendrá dado por otros elementos técnicos como la música o la iluminación.

La focalización es la relación entre la visión y lo que se ve. Por ello, debemos definir por separado ambos polos de esa relación: el sujeto y el objeto.

El sujeto de la focalización, el focalizador, constituye el punto desde el que se contemplan los elementos. Este punto se puede corresponder con un personaje referido a un elemento de la fábula o fuera de ella, como son Josey Wales, William Munny y Walt Kowalski.

El objeto focalizado es aquello en lo que el focalizador pone sus anhelos, que será un objeto tangible en el caso de Kowalski y su Gran Torino. En el caso de Wales y Munny sus objetos focalizados no serán materiales, sino valores como la familia, la huida del sistema establecido, la capacidad de medrar gracias al dinero o la amistad.

Otra de las formas en las que el director podrá crear un retraso en el desarrollo de la historia será mediante la música. Las herramientas musicales se resumen en la utilización de:

- Melodías y *leit motifs*.
- Ritmos.
- Cadencias.
- Instrumentos.
- Timbres.
- Tonos.

6.2.6. Suspense y sorpresa.

La buena utilización de la imagen secuencial y del discurso narrativo por parte del director es lo que provoca suspense y sorpresa en el espectador. Pero no analizaremos el suspense como proceso psicológico, sino como proceso por el que el espectador se realiza preguntas que se responderán después de someterse a este proceso. Hablamos de varios tipos de suspense, según las diversas técnicas de focalización:

1. Las preguntas se pueden formular y responder en un breve espacio de tiempo seguido o sólo al final.
2. El suspense se puede generar por medio del anuncio de algo, que sucederá después, o por medio del silencio temporal respecto a una información que se necesita.
3. Elipsis hermenéuticas que ayudan a omitir informaciones de interés para crear emoción.

En el cine de Clint Eastwood hay ejemplos de las tres formas, pero sobre todo de las dos últimas. Incluso solventa las situaciones de suspense

con una salida cómica, como ocurre en *"El Fuera de la Ley"* en la huida de Josey Wales y Jamie de los 'Botas Rojas'.

Por último, también se podrá poner el foco en el suspense utilizando lo que se denomina como cámara lenta, y que en el anterior apartado hemos nombrado ya como ralentización del tiempo para crear retraso.

6.3. Creación de tipos y personajes.

Ya en el comienzo de todas las películas de Clint Eastwood se define con precisión quién es el bueno o el malo, aunque sí existe una duda en *"Sin Perdón"*, donde el director revienta los cimientos del *western*.

Los personajes son texto, no son personas reales. Es un pacto de verosimilitud entre director y espectador para que la acción se desarrolle, ya que su principal función es hacer avanzar la trama. Este pacto permite al director crear símbolos y señas de complicidad por las que gana la simpatía del público.

Los personajes de Eastwood son seres humanos, sin atributos sobrenaturales, que desglosamos en esta lista de las características comunes de los personajes de la trilogía del *western* que estamos analizando:

1. Protagonista: Josey Wales, William Munny y Walt Kowalski.
2. Segundos: Lone Watie, Ned y Thao.
3. Personajes menores: Resto de 'familia' de Josey Wales, las prostitutas de Big Whiskey y Sue.
4. Enemigos: Terrill, Little Bill Daggett y Araña.
5. Fantasmas: La mujer y el hijo de Josey Wales, la esposa de William Munny y la esposa de Walt Kowalski.

6.3.1. Usos de la cámara cinematográfica.

El uso de la cámara con diferentes intenciones es una de las claves de Clint Eastwood. De esta forma, el californiano otorga características adicionales a los personajes de sus películas y constituyen un estilema claro de este director y autor. Valoramos dos tipos de usos de la cámara:

- La cámara se acerca al personaje, generalmente en contrapicado. A este uso lo denominaremos cámara de refuerzo del personaje.
- En situaciones de tensión o nudo de la historia, la cámara se sitúa por detrás del personaje, siempre identificado como el bueno. El cuadro permite ver siempre alguna parte del cuerpo de este personaje y nos muestra a su interlocutor en un plano corto o medio. Es lo que denominaremos cámara de refuerzo de información.

Estos movimientos de cámara tan recurrentes a lo largo de toda su obra, ayudan a Eastwood para que su espectador identifique cuál es el reparto de pesos entre los distintos personajes en cada momento de la acción. A través de la cámara de refuerzo los personajes adquieren unos rasgos que les transforman en buenos, malos o regulares dentro de la película, y los desarrolla desde el punto de vista psicológico.

Eastwood no sólo cuenta historias sino que también dirige con ellas al espectador hacia donde más le interesa.

6.3.2. Iluminación.

La luz para el californiano sirve para remarcar la personalidad o características tanto de los personajes como de los lugares donde se

desarrolla la acción. Podemos encontrar un ejemplo en *"Gran Torino"*, cuando Walt Kowalski narra a Thao sus crímenes como soldado en la Guerra de Corea. La luz sólo iluminará la mitad del rostro del veterano, mientras que la otra mitad permanecerá en la más absoluta oscuridad. Es la manera de Eastwood para reflejar que hasta un buen hombre que ha hecho una buena acción también tiene pecados que le atormentan.

Las fuentes de iluminación son importantes a la hora de valorar la creatividad atribuible a este apartado. Eastwood no es propenso a establecer fuentes adicionales a las propias que se den en el lugar donde transcurren las acciones, aunque sí en el caso del juego de claroscuros en los rostros de los personajes, pero que no suponen un problema de descodificación para el espectador. Entendemos este uso de la iluminación con valores connotativos o intencionales.

6.4. Tempo y ritmo.

Eastwood concibe sus películas como una sucesión de acontecimientos en la que ninguno de ellos se deja al azar. El espectador recibe información continua, pero con el ritmo que Clint estima oportuno, por lo que no se puede relajar puesto que está implicado todo el tiempo con la narrativa propuesta. Este ritmo o tempo suele ir creciendo a medida que pasan los minutos. Por lo tanto, podemos afirmar que el montaje de Eastwood sigue la teoría de Bazin, que habla de un 'montaje invisible'. El suyo se desarrolla dentro de los postulados del cine clásico, aunque también se permitirá pequeños *ex cursus* para crear un ritmo más veloz en cuanto a calidad y cantidad cuando sea necesario.

La continuidad se fundamenta en el juego de elementos puramente formales y elementos puramente diegéticos. Se servirá también de la música para imprimir transparencia a sus películas en cuanto al montaje.

El punto de vista narrativo también es un elemento integrante del ritmo en cuanto al uso de la cámara y su significación. Aquí Eastwood usa magistralmente la cámara ‘semi-subjetiva’, aunque, en ocasiones, con la finalidad de aumentar el ritmo de la secuencia o escena, proporciona planos ‘subjetivos’ para meternos en la piel del personaje que sea.

Eastwood otorga valor a sus planos más descriptivos para que se transformen en narrativos, con la consiguiente aportación de ritmo y ahorro de tiempos muertos.

En ocasiones, la espectacularidad será otro recurso que utilice Eastwood para ayudar a personalizar su obra. El ritmo lo constituiría la muestra de estos elementos espectaculares a los ojos del receptor audiovisual con un fin a la par estético y comercial.

El ritmo interno de las películas está concebido desde la génesis de la obra, para llevarlas hasta el clímax narrativo audiovisual.

6.5. Sonido.

El empleo del sonido en la cinematografía de Eastwood ha ido de menos a más, llegando a ser magistral en sus últimas obras y comenzando ese punto de inflexión en *“Sin Perdón”*. Al igual que otros muchos cineastas, el sonido se basa en tres pilares básicos: música, sonidos no musicales y palabra.

Analizaremos los tres tipos de música que Clint utiliza en sus películas:

- Antecedente.
- Concomitante.
- Consecuente.

Hay dos tipos diferentes de música según a lo que caracterice:

- Personajes.
- La que caracteriza las acciones y ambientes.

Como resumen podemos afirmar que Eastwood hace un uso de la música a nivel de tres funciones y dos intenciones expresivas:

- Función narrativa
- Función expresiva
- Función reflexiva

La música de las películas de Clint Eastwood siempre es y será extradiegética, es decir, no forma parte de la acción. Se presentará a lo largo de sus historias de tres formas diferentes:

- De modo impredecible.
- De modo impositivo.
- De modo discontinuo.

Eastwood impondrá ritmos rápidos, con tonos fuertes y con buena presencia auditiva en las persecuciones o los duelos, y un tono general más débil y tranquilo, con timbres graves.

La música en la cinematografía de Eastwood desarrolla una función pragmática. Palabras, música y sonidos se empastan con delicadeza en el

montaje para ayudar también a disimular posibles incoherencias en el *raccord* y favoreciendo la continuidad.

Existen, además, sonidos no musicales acoplados con la acción y que poseen un valor redundante. Los sonidos de disparos o los puñetazos típicos del *western* son ejemplos cuya funcionalidad reside en que ayudan a conferir realidad y verosimilitud.

6.6. Movimiento de cámara.

El movimiento de cámara, y la ausencia del mismo, ha sido uno de los puntos clave para que Clint Eastwood sea considerado uno de los autores clásicos más importantes. Su dirección de actores, su forma de rodar y su elección en el montaje han llevado a que las historias que propone el californiano posean el ritmo y la continuidad que los espectadores aprecian.

El sello Eastwood se nota especialmente en la dirección de actores, llevándoles a realizar sus mejores actuaciones, con un sistema de rodaje en el que la primera toma tiene la categoría de sacra.

La narrativa audiovisual será la que decida en cada instante dónde y de qué manera se 'plante' la cámara, cuáles van a ser sus movimientos, si es que los hay, y su encuadre. Eastwood utiliza planos generales para la contextualización de la historia, pero su especialidad es el plano semi-subjetivo.

Podemos observar dos funciones en los movimientos de cámara de Clint Eastwood:

- Narrativa.
- Descriptiva.

6.7. Efectos especiales.

El uso de los efectos especiales para Eastwood tendrá como fin último ser útil a la narración y subordinarse a ella en todo momento, sin dejar marcas de su paso por la misma. Eastwood únicamente se vale de esta herramienta para hacer real lo que no se puede reproducir cinematográficamente sin estos medios. En todo caso, el uso de efectos especiales será para el californiano una manera más de mostrar la humanidad de sus personajes. El uso de otros efectos más sencillos, como fundidos o cortinillas, es propio de su narrativa.

6.8. Dirección de actores y de equipo.

Según Alberto Miralles, existen cuatro claves para dirigir con éxito a un actor, o a un conjunto de actores, en un rodaje cinematográfico:

1. Informar es dar seguridad.
2. Se dirige a personas, no a actores.
3. Se negocia, no se impone.
4. Si no es cuesta abajo, el coche solo no marcha.

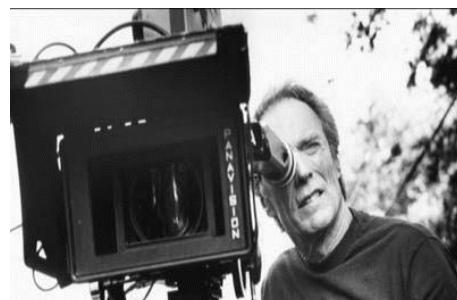
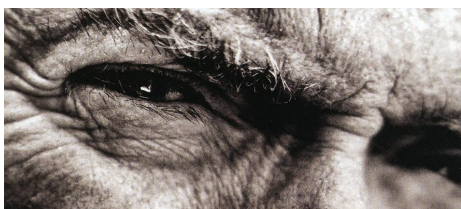
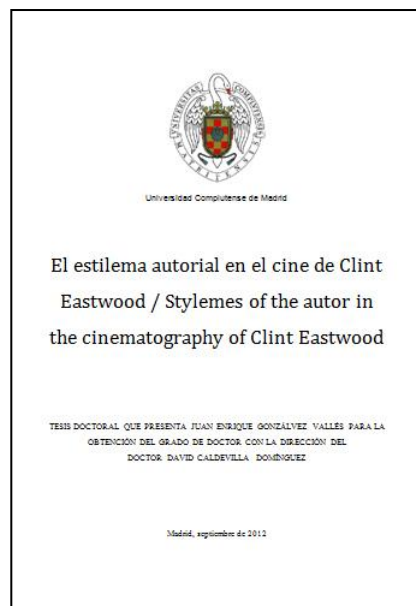
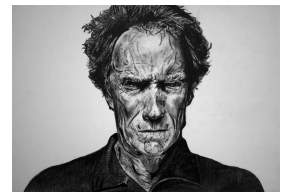
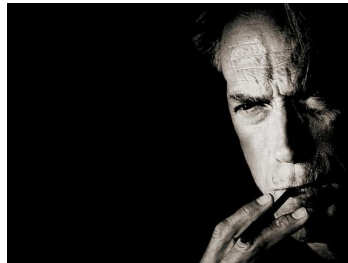
Es ya famoso en todo Hollywood que Eastwood trata de imponer un clima de trabajo sosegado para los actores. Siempre ha sido amigo de tratar de ganarse la confianza de los actores que han trabajado con él en sus películas. La información que les proporciona es tan valiosa que los actores se sienten bien guiados y sabiendo todos los matices de los personajes que interpretan a la perfección.

También es una virtud la capacidad que tiene Eastwood para olvidar la personalidad propia de los actores y sólo juzgarles por su interpretación.

De hecho, y como ya hemos dicho, no tiene problemas para trabajar con actores de credos muy diferentes al suyo. Pero tampoco es un director que se imponga rigideces en cuanto a las personas que tiene que elegir para conformar el elenco de una película.

La conformación de la 'familia Malpaso' es un hecho fehaciente, puesto que Eastwood suele recurrir al mismo equipo de trabajo una y otra vez, solventando con relevos naturales aquellas bajas que se producen por el inexorable paso del tiempo.

Su capacidad de liderazgo para que todo el mundo aúne esfuerzos logra que las películas se rueden antes de tiempo y con menos presupuesto de lo establecido, y a su vez consigue que todos los estilemas que conforman su sello estén presentes constantemente en cada nueva realización.



7. ABSTRACT OF THE THESIS

I. STARTING PART

1. INTRODUCTION

This project aims to study the authorial stamp of Clint Eastwood in his works. Under this premise or starting point, we will include in the body of the paper an analytical model that will be applied to the work of Eastwood. Focusing on this, it demonstrates that there is an emerging authorial stamp and Clint Eastwood specific and it is manifested in all embodiments that we study. Even, we see that is also reflected in some of his performances of those considered more personal, though chronologically prior, will be helping to shape the knowledge of Eastwood for his later achievements.

Moreover, as all research based on strong analytical component of the audiovisual text, viewing tapes signed and / or starring Clint Eastwood is not only necessary, but mandatory for the purpose of research. Try, from this analysis audiovisual, to find important elements to try to locate initially gifts author marks and secondly, once discovered, see what they are, within the firm's president of production company Malpaso. Therein the object focus of research. It should be noted as a differentiator of Clint Eastwood his great gifts of ubiquity throughout the film making process. That is, both the pre and post-production, and production of his films.

All of his films, which mark a career, especially from **Unforgiven** (1992), have been marked by successes, and will be a center of attention when analyzing the author of Clint Eastwood stilemes.

2. RESEARCH OBJECTIVES

1. Studying the visual phenomenon, namely film and television, especially American commercial called late twentieth century, to position the next framework or context of Clint Eastwood. This objective is developed in:

a. How do you define personal narrative cinema Clint Eastwood and what are its salient features?

b. What is the structure and evolution of the work of Clint Eastwood?

2. Analyze the existence of a personal stamp on the Clint Eastwood film creation. To develop conveniently this goal we will ask:

a. Where will manifest authorial stamp harder within the works of Eastwood?

b. What is the relationship with regard to expression of the audiovisual and cinematographic content with his time and ideology?

c. What are the debts of his cinema with films of other authors taken as guides?

3. Study answers the viewer has been issuing to the author's own schemes Eastwood. This objective has three questions:

- a. What is the concept of narrative Eastwood poses for his works and himself?
- b. Do you see changes in the following works of Eastwood under commercial response of a preceding work?
- c. Can we prove that Clint Eastwood is one of the major economic events of the Hollywood factory? What are the bases of his success with public?

3. HYPOTHESIS

1. All Clint Eastwood's embodiments and film products are part of American commercial narrative, based on a transparent mounting type of the expression level and emotive issues in the field of content. These include the family greatly, and American values, the known American way of life.

2. There is a stamp on Clint Eastwood manifested in the compendium of his works and may vary or be nuanced because:

- a. The use of habits, customs, fees, or aesthetic trends and fashions of thought within the scope of agreed term audiovisual film at all times and their relationships with other communicative expressions (literature, music, philosophy, etc.) that mark the Clint Eastwood's thought.

- b. Existence of small subgroups in the overall work of Clint Eastwood referenced to thematic or intentional criteria, even commercially.

- c. Future creations debtor's success or failure of any conduct that marks the way forward and discard others.

3. Clint Eastwood's work has three great moments in consideration of the purpose intended, but stylistically-functional fixed patterns together:

a. One marked commercial content, in which the emphasis is on the elements of psychological and emotional attraction to the public.

b. Those works which are intended to please the members of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences to obtain the best director Oscar. They have higher density philosophical.

c. Finally, the subgroup consisting of those works that only seek to please himself. Clint Eastwood's most personal projects which do not expect great collections, but meet their concerns from the authorial viewpoint.

4. Thanks to previous work, expectations are generated in public especially sensitive segments of Eastwood's work, both for and against.

a. Existence of feedback that marks the future of his creations and has been built on results of success or failure of his films. That feedback is manifested through the use of formulas known and exploited repeatedly.

b. The public is fed with promotional items related to each of the films made and produced and its specific person.

4. METHODOLOGY

The analysis model that we use for the analysis of the whole work of Clint Eastwood film has to be erected or established or even rise as holistic, if we refer to the narrative and visual appearance. Initially, we will build

on the two basic plans narrative analysis: stories (meanings) and speeches (signifiers.)

This thesis gives us a perfect opportunity to explain Mario Bunge's taxonomy, renowned Argentine professor, who will serve as a beacon of reference in our ocean research. So, for Bunge, steps to follow to get to the truth about knowledge are nine, but, in our case, we can define these nine steps in five phases:

1. Delimitation of the object to be investigated with focus on contextualising elements.
2. Collection of relevant data after an observation of the phenomena under study.
3. Structuring, prioritization, analysis and evaluation of processed data.
4. Issuance of general or specific conclusions in the investigation.
5. Experimental contrastation from elevated to definitive conclusions, with a corresponding refinement and feedback process if the initial findings and contrasting data were not consistent.

These steps are defined in our object of study, the Eastwood's work, in many ways we list:

1. Penetrate the internal structure of the stories of Clint Eastwood.
2. Apply the concrete model to three of his most representative films, framed within the western genre.
3. Defined aspects of the Eastwood's work, we will note traits are fixed in each of the sections of the analytical model.

We apply a method based on psychoanalytic aspects about the author and the viewer. This model is proposed from the studies of Sigmund Freud

and Jacques Lacan and focuses especially on the concept of identification. The methodology that we will use is the application of knowledge that define analytically an audiovisual narrative, the joint work of Eastwood and more specifically, the three westerns, a total of five on this genre, forming a characteristic subgroup within its total work.

Criteria were used for quantification and quality since the value of the various elements is given not only by number but by its intensity and quality; these criteria have much to do with creativity.

In the data collection phase, our priority attention will focus on the joint elements which include in our scheme, and the following management, analysis and evaluation stage we resort to mechanisms based on comparison and syntagmatic redundancy.

In our case we will build on the practical application of various theories, to which is added, of course, that encyclopedia of film culture that every author has to tackling the brand story and visual influences. Therefore not surprising that certain theories and analyzes proposals are attributed to suggestions from certain authors or schools of thought have been formulated in this regard and others are due to the result of passing Eastwood's work through the sieve of knowledge audiovisual own personal knowledge.

The findings will go reeling one by one in each section so that at the end, collecting and viewing them together allow us to confirm or refute the initial hypothesis. The general approach is the application of space-time concatenation of causal link between the elements that constitute remarkable narrative units.

So put it to trial, first, cinematic reality to particularize on the work of a great director in movie history, who account for many of his accomplishments hits for the big screen and it also has one of most treasured assets: his vitality, which has led him to take his role as director since the 70s of the twentieth century and that, coupled with the recognized facet as an actor, he does rise to the level of legend for all hardcore fans.

II. THEORETICAL PART

1. THE CINEMATOGRAPHIC AUTHOR: DIFFERENCES BETWEEN REAL AUTHOR, IMPLIED AUTHOR AND NARRATOR.

No movies are exactly alike and, in large part, we can't even consider that most of them are even similar. Therefore, the correct distinction between real author, implied or explicit narrator must be because, although a priori we can conclude that they are equal, soon establish the necessary distinctions. We also need to distinguish between what is the author of a play and what is the narrator of the same, since the latter is the only element that is not strictly necessary in a play.

By suspending the narrator's role, we have to assume a clear difference between the real author and the implied author of the plays. The presence of the real author is always necessary in any narrative created. The implied author is the image the reader gets from the presence of the real author. The same real author takes a different personality in each event to perform its creation by providing the necessary nuances so that it can be considered unique.

Also clarify two terms: the implied author and narrator. The main difference is that the role of the first, the implied author, is always going to develop, and the other, the narrator, only when the first permit to do so.

	Character	Existence
Real author	Extrinsic	Mandatory
Implied author	Intrinsic	Mandatory
Narrator	Intrinsic	Optional
Real reader	Extrinsic	Mandatory
Implied reader	Intrinsic	Mandatory
Narratee	Intrinsic	Optional

2. THE CINEMA AT ITS OWN ESSENCE.

Today, we can give many adjectives to film concept, but one that always accompanies it is the industry. Film is art thanks to the industry, but it is undeniable that too from outside the industry have lavished films, undoubtedly, can qualify as art.

At each stage the film was topping him closer, and in parallel, to the concepts of art and industry. At first by the need to establish a continuous production, supported and maintained from all viewpoints, including the economic course. And because the ingenuity of art directors and grew exponentially with each film they were making was approaching the constitution of the seventh gear set. The film also has its significance to be aimed at an audience. So is funded almost any type of project that will always be considered as profitable, so the concept of art has been severely reduced. Nowadays, the industry has often separated the movies of his artistic nature.

3. THE CINEMATOGRAPHIC PLAY AGAINST THE FILM WORK.

We must distinguish between film work, a process in which it is undeniable that many people involved, there is more to observe the credits at the end of any tape, and cinematographic play, which has only one author and it is that which gives guidelines necessary to conduct development work and to shape the final work. We may assume that it is the director who combines the functions of author. But there are continuing interference from producers looking to finance projects go as they want, or also the writer, author of the text to be interpreted and does not want to amend or lose the sense in which had been written.

We will see what the normal course of film work to hit that person we are looking for as the real author of the film. This work starts from the very moment of the persons responsible in producing hunting and reading scripts left on the table a copy of any producer who has drawn attention. From there, happening because the producer is interested in the work, subsequent financial studies, hiring actors, writers, the director and his assistants, the choice of sets and locations, costumes, props, everything needed for shooting, post production, installation, monitoring and marketing, etc.. And throughout the process always intervene significantly director.

4. THE AUTHOR OF THE CINEMATOGRAPHIC WORK.

We can assure you that many times the author will be the director, since work orders and disposes of the rest of the team and gives the work of his trademark, like Clint Eastwood movies. But if there happens to be a mere functionary of the image, a technician rather devoted to his work but

whose role does not extend beyond the director can't be considered the author of the work and passes the baton to the writer or producer.

5. AUTHORS DIRECTORS AND NO-AUTHORS DIRECTORS.

What concerns us now is to discern between the director who will call with satin stripes and the director. The latter type of manager already pointed out above that this is a character within the film crew. Only dedicated to running its more technical work, forgetting that this is not how truly make a film. Of course no one could say that the director does not exercise its role as the technical side dominates, and even human, their job. But at no time be considered the author of that work.

The director of the satin type really does not conceive the whole process of creating the film, but it rolls and runs only certain parts of the process, while leaving the technical aspects for others to do so instead. That formula almost never works, unless there is practically a merger between the minds of all equipment to route work towards the same direction. In these cases the results are often magnificent, bringing the film to the level of masterpiece. One of those who share, half, this theory is Clint Eastwood, who trusts his team almost blindly because many of them are about 30 years by the Californian man and there is almost telepathic in the shooting exercise.

Engage in direction is an easy task if you reach the ceiling within the guild level. But getting to win the gallon is something extremely complicated because it involves mastering a sixth sense, intuition, and reach seventh, the absolute knowledge of film aesthetics coming to turn work into play. Director can't function uninhibited directing actors: a

misunderstanding of the psychology of the character by the director can lead to disastrous handling of the same by the actor or actress.

The film has not too many directors who can be given the label of copyright, since there are not many of them have been able to create basic linguistic structures that are applicable to the movies and posed a novelty in it.

6. THE AUTHOR DIRECTOR.

The principal author is who shapes the form and substance of the film: how about all the technical work imaginable, and background about the psychological treatment that gives it, including in this section and discussed issues such as psychology of the characters applied to directing actors or the director's personality.

It is by this that many directors are the writers of his own works, as we believe that the director with gallons really is able to capture in images everything that has been written on the paper.

We differentiate again at this point what is the real author and the implied author, since not confuse director's personality applied to the film, as it may be coincidental or not in the case of the real author. In the course of the author implied if we can ensure that this personality is absolutely matched for that film work, not for the rest of the real author works.

7. THE POINT OF VIEW OF THE AUTHOR DIRECTOR.

The view that the principal author adopts to carry out their work can have different meanings, but that does not mean they have to give so only one of them:

1. Literal: Through the eyes of someone, ie using perception.
2. Figurative: Through the worldview of someone therefore systematic and ideological conceptions.
3. Transferred: From the position of interest to someone, that is, referring to the general interest.

However, the character is going to be the affected one by these different points of view.

We must not fall into the blunder of confusing the view with the narrative voice. The view is the physical place or situation specific or ideological orientation of life related to the narrative events. The voice, however, relates to speech or other explicit means by which communicate events and existing public. The view is always in the story but the narrative voice is out, which may become the narrator's absence.

We also discussed what some theorists have called the 'camera view', which means that what is going to happen without any character that has really been perceived, also called 'neutral witness'.

We should now consider what is the point of view of the principal author. The advantage enjoyed by film works is that there are lots of points of view with which you can play also managing two variables, image and sound. But is the camera, a sensor, which offers a wider range of viewpoints

changes. Entering the field of directing actors, if what you want is to give the author one of the characters of a specific weight on the treadmill, you can have the camera is always a subjective capturing it. For Clint Eastwood is the subjective semi plane which is passionate, as it seeks not only the viewer to identify with the character, but you get a little more information to the character himself, watching from outside and slightly reaching and see all the action in progress, you can even feel more identified with it.

8. THE AUTHOR DIRECTOR AND HIS CINEMATOGRAPHIC PLAY.

How could it be otherwise, we will consider Clint Eastwood in the industry we call directors and control rod. There are some writers who enjoy their own stileme and thought the Californian is among them. One can say without fear that the films he has made there is something of him, it does not have to be necessarily something of his personality. Although initially the film was not taken much into consideration, and only since *"Unforgiven"* there was a revisionist movement of his early works.

9. AUTHORIAL STAMP ON THE AUTHOR DIRECTOR.

According to David Caldevilla, *"we define authorial stamp as particular personal and not transferable way, although it is imitable, like a robber of artworks, that a creator has consciously or unconsciously to shape their personal contribution each and every one of the elements that all conforming to call work and as such we can take as the object of our study. In the case of film, or more generally throughout the vast visual phenomenon, we refer to the most interesting for us: the director / creator (not forgetting the producer side)".* Here again we must distinguish between the author / narrator, the narrative instance and the character / narrator.

When we speak of author / narrator, claiming it is the figure of the artist as creator understood in the film industry, and reflected in the person of the director, at the same time it seeks to subtract the importance that it had acquired the producer film, which made the films were related more with the actors who interpreted that technical cast members, especially the manager, in charge of combining intellectual efforts of the whole.

But not speaking only of the director as the person in charge of choosing flat, but has a quasi holistic vision of film work and has a personality that clarifies everything from his view of the world, acting on their desires and intentions, and from own language and psychology. You have to separate the concept of script that tells the story of the author film director. This is where we put the stamp of the director author because each person has a personality that develops in his work, giving more or less emphasis on certain elements, and is the principal author responsible for making the selection of what each one at all times of its employees will be proposing. Role in this work is the construction of the story then is reflected on screen, i.e. the development of film options, usually disjunctive nature, to finish creating, in the case of authorial stamp, its own cinematic language.

We must also clarify what is the space where it works. We refer to the narrative instance is the abstract place where they make the choices for driving the story and history, where codes are developed and defined the parameters of narrative film production, forming part of the narrator. The narrative instance can be real or fictional. In this second sense will get the concept of the character / narrator.

The symbols used in each of his creations cinematic universe around which assume different characters within the general knowledge of the film created a unique style by which this can be considered as a creative director. It provides a way of doing things, that if it is based on the recurrence of a rhythmic cadences or certain items, just for making a mark on the viewer through his work, which he acknowledges the authorship of these , and you can even create a following or school in other admirers of the former directors.

The film genre also influences the principal author stamped. A film genre is comprised of all those achievements that have points in common, usually related to structure and that, at bottom, are related to the same topic develop formal. For Eastwood, we are dealing with the last known classics of American film genres.

III. PRACTICAL PART

1. PLAY MISTY FOR ME (1971)

"Play Misty for Me" is the beginning of a new era for Eastwood finally fulfilled one of his dreams, apart from returning to western jazz and all that he had been given. He had to overcome several obstacles in order to carry out this debut. The first of these was the power to direct a movie because Eastwood was not registered in the DNA, the American register of directors, without which no one could carry out a film project. Thanks to Don Siegel, who was led to sponsor Eastwood saved the first obstacle. To return the favor, Eastwood gave him the leading role in a memorable cameo. In addition, inherited form of Siegel rolling in the action scenes, inserting several views in assemblies fitted quickly, perhaps

for lack of a proper approach at this point in his career on the other side of the camera.

The second problem came from the production company that Eastwood worked. The Universal didn't have much confidence in his worth as a director. To compensate for this fear, was himself who reserved the lead role, as this guaranteed, and he knew that the film, at least, would have the proper distribution.

Clint Eastwood makes several references to elements that are or have been part of his life, and the city in which they live and of which he was mayor, Carmel, performing a skilful play with the letters of the radio station "K-R-M-L" or part of the Monterey Jazz Festival.

Eastwood makes various bets by the viewer along the film. That is, you think your audience is smart and does not need to declare them all to follow the course of the film.

The stamp marked Eastwood starts from the first film. The aerial shots are worshiped by Californian and used on more than one occasion. As an actor, performs one of his most worthy on the screen, far from those who used to do, or the same serial Harry Callahan which begin soon after.

2. HIGH PLAINS DRIFTER (1973)

The second film of Clint Eastwood will be their reunion and unique tribute to the genre that gave him so much joy so far: the western. I wanted to undertake a project as soon as possible to prove his worth and where the legacy separate Don Siegel and Sergio Leone had provided, while paying tribute to them. *"High Plains Drifter"* is the most underrated of his

westerns, despite marking a turning point in the race, both actor and director, Eastwood.

As for the ideology of the film, as well as Clint's own, have often been framed by others as close to the right most antiquated and even fascism. Paradoxically, other voices have risen to acclaim the Californian as one of the clearest voices of anarchism and anti-establishment movement. The star of *"High Plains Drifter"*, may respond more to this second theory.

The location of the film was discovered by Eastwood himself almost by accident, Mono Lake, in Nevada, a place where peace reigned for easy shooting and where Bruce Surtees, director of photography and Henry Bumstead, artistic director, did a great job.

The most prominent story of the film is that of the tombstones in the cemetery in which the names of Sergio Leone and Don Siegel, in a statement of intent of Eastwood, who expressed their clear desire for independence. A nod also can point the performance of 'Buddy' (Wayne) Van Horn, who has played several responsibilities within Malpaso, from stunt coordinator, sound editor or second unit director.

You can also identify certain elements that could be considered typical of Don Siegel film, as the rapid assembly drawings from various points of view to shoot the action parts. But Eastwood brings his distinguishing fact dealing in most cases with a semi subjective plane such scenes. This viewer has a better perception of the reality of it is having the character himself, but does not give the same feeling close and capture their feelings.

3. BREEZY (1973)

The story is difficult to classify as it is not a film to use Eastwood. He shot because the script was Jo Heims, one of his assistants in Malpaso. But he became one of the most resounding failures of his films. Still, Clint Eastwood expressed a preference for *"Breezy"* because it is the first film in which directs but does not interpret any role, is your personal commitment but does not enjoy the support of critics or the public. We can say that the film does not like by many things, but you can't say anything for directing actors.

It is the first time that has to do with a nude from the address, and combining it with the excellent direction of actors mentioned, knows how to give adequate importance.

The main story of the movie is when two characters, Frank and Breezy, decide to go to the movies and the movie is going to see *"High Plains Drifter"*, in a clear homage to Clint Eastwood decided to make himself.

4. THE EIGER SANCTION (1975)

Eastwood has the opportunity to immerse in the topic of spying, in a similar way to James Bond. He came across the script adapted from a novel by Trevanian which had been neglected for several directors but he dared to adapt to the big screen. Besides the shooting was not as good as it could be expected. There were many obstacles from the Universal and this film will be the last that Eastwood and producer do together.

But you can't deny the tape some touches at least curious. Eastwood creates a good atmosphere in the first section of the film, but did not develop well the last part of the script, in contrast, lacks emotion and it seems that most everyone had to rush back home than anything else.

The U.S. has always been very stubborn when filming his scenes and hardly ever admitted the help of a double, only has relied on his good friend Buddy Van Horn. But in "*The Eiger Sanction*" actor / director himself wanted to shoot the scenes of greatest risk, putting his life on the line several times.

Eastwood gives us a view of Monument Valley as a tribute to the Western genre, which both should and has both, and that seems to give more importance to Mount Eiger in the Swiss Alps, the protagonist of the film.

5. THE OUTLAW JOSEY WALES (1976)

Clint Eastwood, following two different movies, in the full sense of the term, is reunited with the western. "*The Outlaw Josey Wales*" is a story framed in the American Civil War, although the protagonist, Josey Wales, is the opposite of a hero. With great critical and commercial results, sees Eastwood finally recognized one of his films as a director, even to get an Oscar nomination. Although also was accused of being the toughest and bloodiest of the American director's filmography.

"*The Outlaw Josey Wales*" has features that recur in other films, such as synthesizer exercise that performs with the images of the Civil War in blue tacking the credits at the very beginning of the film. The assembly does not return to the fast style of Siegel but is Eastwood's fast style.

Similarly, almost always there is a choice for semi subjective level for the viewer to have a sufficiently wide action is transpiring.

6. THE GAUNTLET (1977)

After starring in the third installment of Harry Callahan, Clint Eastwood getting back behind the camera to direct and star in another cop, but it far from the Inspector Callahan. *"The Gauntlet"* is at a high level within the detective genre, but Eastwood also adds elements from other genres such as the road movie or comedy.

The Californian increasingly being overcome more in the action scenes, and they print an intense pace available to very few at that time. He also helps the viewer not to get lost setting consistent points of view. Now objects are no longer a part of the film merely ornamental; Eastwood prints them human characteristics necessary to bring the drama scenes.

7. BRONCO BILLY (1980)

Can we consider *"Bronco Billy"* as an urban western? Several authors have considered the existence of contemporary western, or western city, i.e. one that takes place in the civilized world, including buildings and skyscrapers, but it meets the parameters of the classics. *"Bronco Billy"* does not fit exactly in this genre, because the film brings together elements from other genres, such as comedy or tragicomedy, but it has many of the same elements. Also there is a scene that, by itself, can enter this genre: the confrontation between the sheriff and Billy is itself the best westerns.

The theme of the film is clear and there is no intent to mislead the viewer: the unfulfilled dreams of a man who still believes in the American

dream, friendship and absolute value to hold on in all situations, the kindness and the ability to redeem penalties. The use of comic elements doesn't only help in understanding the tape, but sometimes only adds to the confusion. American critics did not know exactly when to take seriously what he saw or could qualify the film as a self-parody of Eastwood, in his constant struggle and escape the box in which he had established, which he denied.

Director Eastwood's work is perhaps the best in his career. There are things you do but how you do them. You can tell that he felt comfortable when shooting, not only because he was surrounded by friends, but also because the theme of this film sums up what for him is the American dream. Dominate frontal planes, the traveling side character and assembly drawings.

Eastwood has acknowledged in several interviews his weakness for this movie for the love that leads to your character and philosophy of it, which is largely his own philosophy.

8. **FIREFOX (1982)**

The genre of science fiction was uncharted waters for Clint Eastwood. However, the historical circumstances coupled with a passionate story for the director, bears the fruit of one of his minor works. He had to face a completely different challenge to those who had faced so far: the special effects, and will be the only time he did. He is contacted directly with George Lucas, producer of the series "*Star Wars*", who recommended her special effects boss, John Dykstra.

The action of the film takes place entirely in Moscow but Eastwood did not get permission to shoot in the still Soviet capital. Instead, Vienna was the location chosen, largely because there was filmed *"The Third Man"*, movie that will inspire the director about how to light scenes.

The magnificent performance of the actors became another pillar of the film, without of course neglecting Eastwood directing actors, who also lived up, and their interpretation.

9. HONKYTONK MAN (1982)

With this film, Clint Eastwood remains an actor with aspirations to become a director to be a director with aspirations to author. It is the first film where all elements of the filming are no longer a simple entertainment to deepen and make the most of them. Many bridges are run from this film to other Eastwood's ones. He starts to see the world differently and this is reflected in turn in his direction and film production. The personal elements he brings to this film are, quantitatively, the biggest in his whole filmography, starting with the story, similar to Eastwood lived in his youth.

The American public failed to appreciate the history, or maybe he was not ready to take on Clint Eastwood in this type of character, who first time as director, and with the exception of "Gran Torino", breathes the spirit to final film.

Special mention should have Kyle Eastwood's performance in the role of Whit. Clint's oldest son had already made appearances in movies starring or directed by his father. But Kyle leaned in music and helped his father in the soundtracks of several films.

10. SUDDEN IMPACT (1983)

Two characters have marked the career of Clint Eastwood, one Harry Callahan. The U.S. criticism began watching Callahan as a fascist. But as the series progressed, the character would be running along paths similar to the United States society, and the public takes it more natural, also because of the concessions. No matter how, we must ensure that evil is good lattice and quiet and free can walk the streets. In all his films is accompanied by someone in their police duties, in which case there are concessions to races, a Mexican, an Asian or black; sexes, a woman, and even animals. In all of them there is one constant: they receive the bullets that Harry did not even rub. In any case, under the called 'Callahan Universe', we have observed as *"Sudden Impact"* is the least fit the constants in the series, although it retains many.

Callahan is always challenged by their methods and how they get caught and / or incarcerate criminals. This pattern also meets in *"Sudden Impact"*. Harry receives at all movies huge beatings and only Callahan's physical strength saves him from certain death. Precisely physique also helps in another pattern, which is that of the long persecutions, both auto and pedestrian performing throughout the saga. The film's main criminal always killed by Callahan, using whatever weapons are at his disposal, and near water.

Another pattern that is evident not only in the entire series, but in the entire filmography of Eastwood, is how to shoot the opening and closing sequences with air planes. The way Eastwood film is intentional in most of his films and this is accentuated even more here. His experimentation behind the camera is enough and begins to dominate narrative and time. *"Sudden Impact"* is a project that bears the Eastwood signature not only in

form but also in content. The darkness is becoming indelible mark on tapes of Carmel man, in this case with Bruce Surtees as cinematographer. Eastwood connects the use of photography to the treatment of the characters.

The victory of goodness results in flat angle shots of the figure of Eastwood, as a way to show the moral superiority of their characters and safe public identification with the character.

11. PALE RIDER (1985)

"Pale Rider" is the beginning of a new stage. It will be the beginning of the recognition of the author Eastwood, leaving the section of Eastwood actor. There is a first revision to the then fledgling director figure, and above all, a wide attention to his later films, which will make the critical consideration to reformulate Californian filmmaker.

Eastwood's favorite film is notable for several aspects. The first and foremost is the character who embodies the director, in honor of his era spaghetti western and Sergio Leone, again with no name, in fact, the only name that is given throughout the film is Preacher. This is, so far, the script in which Eastwood is more involved and it is the figure of the Preacher where more puts his bit, even likening it to a biblical figure, "Horseman of the Apocalypse". The first minutes of the film recall in a western that had previously directed, *"The Outlaw Josey Wales"*. There are also links to the first western of Clint Eastwood as director, *"High Plains Drifter"*.

The environmental message is obvious and remembers the sad and parasitic U.S. history, regarding the nature of the Earth. In fact, the shooting locations are actually produced in one of these abandoned mines.

Perhaps for that fantastic knowledge of the place, tandem-Bruce Surtees Clint Eastwood continues to take steps forward in film photography. Film director and cinematographer agree to stop using artificial light than is strictly necessary. The naturalness and reality will be almost an obsession for both.

Eastwood is cleared completely of Sergio Leone westerns and performs a sequence assembly of grief much more austere than endless, dizzying bursts of shots that established in the Italian spaghetti western. Under the direction of Joel Cox, assembly is much more Cartesian, without waiting indefinitely the viewer to action to occur, being also a minor element of music throughout the film.

Eastwood is now the symbol of American independence, with only tangential product of almighty Hollywood.

12. HEARTBREAK RIDGE (1985)

Mixed reviews have surrounded this film straddles two great works of Eastwood: *"Pale Rider"* and *"Bird"*. While some minor tape talk, others take up the masterpiece category. Undoubtedly, this is a film that avoids any kind of fundamentalism, as Eastwood himself has done throughout his entire filmography, and even his personal life. James Carabatsos, who had been marine, which was well aware of the world, made the final script. Something that did not agree the U.S. Pentagon that, although in principle, was sponsoring the film, after viewing a report made to the Department of

Defense to withdraw aid considered blasphemy were not something real . Yet the Army facilitated the work of running the Californian. Among other things, he could shoot in Camp Pendleton, a military base located in Oceanside, California, and have several soldiers who acted as extras. Even Clint Eastwood ultimately donated the money raised in the first exhibition in the center of the Armed Forces of San Diego, rather than the Department of Defense.

The interpretation of Eastwood returns to rise above its mean, getting to give the character a personality. If Eastwood had frequently treated the target angle shots that enhance your figure, in this film the camera rarely exceeds California's shoulder.

The dialogues of the film are another attraction of it, both by the harsh language as the irony of the phrases of Highway and continuing sexual component. The grammatical construction of the assembly, the pace of it and the situation of the cameras show a message from the director and the planes always have an intention. In addition, *"Heartbreak Ridge"* is the first collaboration between Clint Eastwood and Jack N. Green, who takes over from Bruce Surtees in cinematography.

13. BIRD (1988)

Clint Eastwood gives a twist to his films with a film where, for the first time, the form is more important than the background. It is the first time, since *"Breezy"*, which Eastwood doesn't play the main role, doubling his function with director. He sets cinematic narrative fleeing linearity and facing history through continuous flashbacks and flash-forwards. These jumps first baffle the viewer, but then help you understand the message of

personal self-destruction the director wants to tell. To all this must be added the great work Joel Cox did.

The other two elements make us say that Eastwood's style has changed are photography and music, as a transmission belt for the film. In the second, the figure of Lennie Niehaus, who was faced with the challenge of meeting the expectations of an Eastwood film you spend all the musicians in the world.

Yet Eastwood managed to pass the essence of Parker's life, which was the aim of his speech.

14. WHITE HUNTER, BLACK HEART (1990)

In a difficult time personally, Clint Eastwood decided to shoot "*White Hunter, Black Heart*", which features the adventures occurred to members of the shooting of "*The African Queen*". The author's intention is to tell what it was the personality of the director John Huston. Eastwood, two years before the book saw the light, began his film with the same character description. The boot sequence has a design very similar to that already seen in "*Pale Rider*". The outcome is that grin chimpanzee that Eastwood plays Huston.

There are parallels between the two, but also differences. They share a common philosophy in the cinema, which ignores commercial ties and corsets imposed by Hollywood industry. The treatment makes the two characters have in their films can also be considered even. The agreement extends to aspects of the shoot. Clint Eastwood respected the death scene of native Kivu, as reflected in the book, because the director felt like the experience: on the set of "*The Eiger sanction*" had to watch as one of the

specialists to be dying crushed by a huge rock. It's where the music becomes important Lennie Niehaus. Besides he impregnated the final scene with his personal touch. Eastwood never uses the word "action!" when shooting, but an invitation to the actors to "when you're ready, start talking." Instead, the character of both directors was far from similar. If Huston was known for his extravagance, his particular madness until his cruelty to the members of the shooting, Viertel said the opposite of Eastwood

Even being shot in Africa, Eastwood did not emphasize his great photography. But if once again highlights the use of semi plane subjective and subjective. Your input is clear narrative, making better depth of field than in other of his works and making a more stable sequences in London, while in Africa the unstable steady over the frame and the same action weft.

15. THE ROOKIE (1990)

This movie has some of Eastwood because of Warner Bros. demanding, to whom the filmmaker should satisfy after such personal films like *"White Hunter, Black Heart"*. *"The Rookie"* is a film subgenre that had become fashionable at the time: the buddy movies or cop colleagues movies.

Eastwood's role as Pulovski has wanted likened to Harry Callahan. But the Californian would never record Callahan in this way; Pulovski's character is a twist on his own macho stereotype that, over time, seeing is afflicted by the infirmities of age. Do not look or narrative formality, since this is one of the few films that Eastwood not open or close with a shot or air. In addition there are various branches of argument passing from a drama to a comedy in just a few takes.

The scene that catches the attention of the entire film is in which Liesl, the couple's villain Strom, is left alone with Pulovski and rapes him, something that strikes the viewer who is not used to seeing a woman raped a man.

16. UNFORGIVEN (1992)

Considered the masterpiece of Clint Eastwood, *"Unforgiven"* is a revision, deconstruction and deconstruction of a genre as classic as the western, with a cinematic narrative to match. Starting at the beginning of the project, it is curious that the director acquired the rights to a script and leave for nearly ten years in a drawer to reach maturity. Eastwood, star of the genre, want to mark the stark violence that surrounded the United States from the late nineteenth century. The result was overwhelming and surprising even screenwriter, David Webb Peoples, because Eastwood remained completely faithful to the text.

As for the choice of actors for the first time Eastwood dares to share with class people like Gene Hackman, Morgan Freeman and Richard Harris. Until now had always preferred to enhance your figure supporting actors.

Jack N. Green returns to take over the film photography with impressive results. Light and darkness are not only achieved but have significant meaning. Another highlight is the formal element frame. Eastwood often sought alternatives to field-reverse shot, looking very often the faces of the characters, as an alternative to traditional western, except the only totally subjective level of the whole movie when Munny goes into Big Whisky to avenge the death of his friend Ned. As for the mounting of Joel Cox was masterful and won the Oscar. The alternating of viewpoints is

constant and takes the viewer ambiguity of good and evil. The soundtrack, Lennie Niehaus, is now among the largest in the history of cinema, and it is a leit motiv identification.

Apart from better editing, *"Unforgiven"* received three Oscar statuettes in: Best Picture, Best Director, and Best Supporting Actor (for Gene Hackman.)

17. A PERFECT WORLD (1993)

"A Perfect World" chronicles the adventures of two inmates escaping from prison and who, in his flight, kidnap a child hostage. One of the inmates, Butch Haynes, is the then newly Oscar winner Kevin Costner, who quickly identified with the figure of his hostage, Buzz Perry. The way both characters is not only parallel because of the circumstances, but that will become coincident to feel identified with each other. However, the chemistry between the two will break in one of the scenes more deliberately tense of Eastwood's filmography, which plays with the viewer's fear when some farmers hosting them are about to be killed by Butch because the father has beaten his son, to which Eastwood also puts his musical point with a song composed by him "Big Fran's Baby".

Highlight the picture, again from Jack N. Green, who manages a record very similar to the first part of *"Unforgiven"* where the landscapes are patents and the light is everywhere. Assembly will be slower than usual, resulting in a rare bird in the films of Clint Eastwood, but his handling of the camera will be characteristic. It is difficult to classify a film as *"A Perfect World"* within a genre, but seems to collect several intermingled, taking the best of each. The American adjective also is correct to define this

film, because only few films explain the U.S. concept of violence so explicitly.

18. THE BIDGES OF THE MADISON COUNTY (1995)

This is a film whose broadcast rights had bought by Steven Spielberg. Eastwood agreed with him to perform and direct the film, and Amblin, Spielberg's production company, would share with Malpaso the production of the film. The screenplay by Richard LaGravenese about a cloying best seller during two years in the United States, revolved around the man's point of view, and Eastwood wanted to give it a twist and to focus the film's attention on women.

Eastwood could not be more adept at audiovisual-narrative building. He reemployed few camera movements that denote the presence of 'outsiders' who are 'snooping' on the romance between Robert and Francesca. Dilation of the sequences and the use of the soundtrack, or not, except in the final scene, just the sound of the car radio Kincaid constitute the musical atmosphere, are elements used explicitly and never improvised. The film unfolds through flashbacks, but Eastwood also takes the opportunity to show a different story: the passage of the feelings of Francesca's son and daughter about what has been revealed.

The planes alternating between Francesca tense face, her hand grasping the door handle, Kincaid orienting the mirror of the car to notice her that he is calling, the flashing of the truck which indicates the final departure of the couple, the light opens and Kincaid's truck that starts to move... are one of the most important achievements in Eastwood's career author, bringing the word suspense to a category that only Hitchcock could

find. The director also returns to the phantasmagorical topic, as he used in many of his films, to choose the narrator, because the protagonists are dead.

Finally, we emphasize the treatment of sensual and erotic scenes from Eastwood. The viewer witnesses the birth of desire among the players and, just as he walks more away because of a call from a friend, is when Eastwood decided to have the first physical contact between them.

19. ABSOLUTE POWER (1997)

Eastwood returns to immerse in the police drama genre. Although the weft of suspense is not incompatible with occasional comic moments that release the tension of the viewer and generate more suspense in the scenes to come, thanks to the great work of its writer, one of the most prestigious of his generation, William Goldman.

In addition, the California's filmmaker retrieves the main role character, which undergoes a transformation throughout the film by using fancy dresses that him you to run away, but again is surrounded by highly regarded actors. Again the theme is ruinous family life, with a daughter that continually rejects him.

The film also has a clearly political reading. With fashionable Lewinski scandal, Eastwood does his reflection on the disproportionate political power, corruption and system defects.

Formally Eastwood returns to Eastwood.

20. MIDNIGHT IN THE GARDEN OF GOOD AND EVIL (1997)

Clint Eastwood returns, if he ever left, to the spooky theme, but in this film is the central focus of the narrative. The novel, adapted by John Lee Hancock, described the strange life that has the city of Savannah, but the funny thing is that the facts are based on reality. One of the main problems with the film is its difficult extrapolation outside the local or, at most, United States, hence the poor critical and commercial success.

Eastwood is distinguished by not giving the viewer more details than necessary, but this time, and as an exception to the rule, the Californian director sins of elliptical, and the argument loses much of its appeal. It is in the treatment of personal relationships where Eastwood is redisplayed more effective in its visual narrative.

The lighting is again a highlight item. The film has a crystal clear picture, with beams of light invading everything, except the cemetery scenes. The soundtrack is a tribute to Johnny Mercer, creator of famous songs in Savannah.

21. TRUE CRIME (1999)

It is a thriller from the purest classical point of view, in which Eastwood wield two parallel stories: one of Steve Everett, a veteran journalist with a great instinct for the job, and another of the prisoner Beechum, played by Eastwood and Isaiah Washington, reinforcing the power of his characters with great acting and directing, in the first case. The scene in which, for the last time, Beechum has to say goodbye to his wife and daughter, is especially poignant, not only by the intense dramatic record of Washington, but by the operation of the unobtrusive camera,

almost perverse, that makes us feel guilty about watching a sequence as intimate as this.

The Californian director also takes the opportunity to return to show off his most critical Americanism. It processes the problem of the death penalty and it adds that he is a black who is in jail.

In *"True Crime"* is necessary to emphasize the importance of the assembly, lighting or sound, but because of his lack of leadership.

22. SPACE COWBOYS (2000)

Warner Bros. offers this project to Clint Eastwood after being satisfied with *"True Crime"*. It is a distended film because Eastwood just entered in the seventies and *"Space Cowboys"* celebrates a tribute to himself and the actors of his generation. In fact, enlists three enshrined players with a long history in Hollywood: James Garner, Donald Sutherland and Tommy Lee Jones. This time, the loser is not one but several characters, which further join them.

Eastwood is linked to the western as always, and the film is a story of space cowboys. Eastwood used the term *"geriatric space adventure"* as a commercial claim and it worked, since the film became a critical and commercial success.

Also noteworthy is the use of visual effects, for which again rely on George Lucas and made a pre-production of the film with a system called Animatic that allowed Eastwood to know which shots were really necessary and which could be eliminated.

NASA also worked with the film in several respects.

23. BLOOD WORK (2002)

It is one of the films with more self-tribute of Eastwood's filmography. He tries to make Terry McCaleb in Harry Callahan continued, but much older. Everything, the aerial shot to contextualize his narrative, music, sirens and even the police comments, remind Callahan. But from the start, Eastwood draws a line of distinction in the outcome of the attempt to catch the murder suspect.

The film's screenplay, adapted by Brian Helgeland, provides a clear change about the book: the character of McCaleb is twenty-five years older, what allows Eastwood gives his capital gains to the FBI agent. Revisits the thriller with all the elements of the genre and did not give up any of them. It is worth noting the music in the end credits, for which Clint chooses again the jazz.

24. MYSTIC RIVER (2003)

It is one of the Eastwood most complex films, yet most comprehensive. His interest in the novel on which the film is based comes before "*Blood Work*", and while working on it, he orders to his screenwriter, Brian Helgeland, adapting to "*Mystic River*". The result left clear differences that downplay the police thriller and give much more importance to the personal and psychological relationship between the characters. He elected to represent enshrined Hollywood actors, Sean Penn and Tim Robbins, who ended up becoming the best actor Oscar for primary and secondary.

The *Mystic river* is the transmission belt of the whole movie, and will be the passage from life to death. It is one of the most religious films that is developed in a Irish Catholic neighborhood. Religion will be used in part to justify the actions of the protagonists.

The psychological depth of the film does not imply that it is beyond the audience understanding. So in the shocking opening scene that will mark the lives of the characters, Eastwood shows the necessary details for the viewer to know what will happen, as in the temporal ellipses. This is because Clint Eastwood does not want to make moral judgments, but let the viewer draw their own conclusions.

Eastwood moves freely behind the camera and was accompanied by the already legendary Henry Bumstead, Art Director, and Tom Stern, Photography Director. Besides "*Mystic River*" is another step in the holistic conception of his movies because he is the author of all musical compositions of the film.

25. MILLION DOLLAR BABY (2004)

This film marks another turning point in the career of Clint Eastwood. Paul Haggis will instruct the screenplay, which will be worth and the first draft. The fact that the story joins boxing and euthanasia caused producer directors didn't bet initially by the project. In fact, they only marketed the rights in the United States, and Clint had to find a partner for the international part, once again demonstrating their ideological independence from the film.

The sour point of the tape is tackling a subject as complicated as euthanasia. Eastwood lets the story makes this position as the least bad

solution. He doesn't get carried away by ideologies to sweeten his position on the status of the boxer and applies the adrenaline knowing that enjoys the complicity of the viewer. This is related to photography and lighting uses.

It is magnificent as Eastwood deconstructs and reconstructs the family ties of the protagonists, bringing Frankie and Maggie to a point near the romance. Eastwood also gives the viewer a final gift when he discovers that Freeman's words, i.e. Eddie Dupris, are not only a narrative of events. The faithful squire of Frankie Dunn, by letter, is imploring to his daughter to return the relationship with his father.

The soundtrack is again Clint Eastwood's own work, which uses a leit motiv based on a few notes on the guitar to pass the scenes.

The ending allows for multiple readings because of its ghostly character. What about Frankie? Eastwood let the viewer decides.

"Million Dollar Baby" was awarded four Oscars that recognize all characters in the film. Besides Best Film, Eastwood won Best Director, Hillary Swank for Best Actress, and Morgan Freeman as Best Supporting Actor.

26. FLAGS OF OUR FATHERS (2006)

After the success of *"Million Dollar Baby"*, everyone put the focus on the following Clint Eastwood's draft. Again, the director surprised everyone with the creation of two films on the same story but told from two points of view, the battle of Iwo Jima. He will not use the war to reinforce neoconservative era, but not to criticize the government for its handling of

American alleged heroes. Eastwood dignify those three soldiers until the end showing his personal drama, who were used for the purchase of war bonds.

Co-produced by Steven Spielberg, his mark is latent in the proper execution of the scenes of the landing and military battles, but that part only takes up one third of the footage, as support for what I really wanted to tell, that is the story of the three soldiers who raised the flag.

Eastwood was impressed by the overall correspondence sent the Japanese Kuribayashi and values conveyed by the eastern military, and discovered that there was also a good story in the defeat of the Japanese, who would become *"Letters from Iwo Jima"*.

27. LETTERS FROM IWO JIMA (2006)

The Japanese view of the Iwo Jima battle by Clint Eastwood is a successful complement to *"Flags of Our Fathers"*. The director asked a question: How did the Japanese feel while defending Iwo Jima? The answer was not a film about the triumph or defeat, but a film about the effects of war on human beings.

Eastwood was fascinated by the figure of General Kuribayashi and proposed reconstruct his story. He managed to recover, thanks to a contact in Japan, some of the letters that the military had sent home while staying in the United States. The script was commissioned by Iris Yamashita, author and writer of Japanese American. Approaching the Japanese culture was interesting, although too recurrent to stereotypes about life in the country of the rising sun.

Eastwood seems so friendly that even the Japanese Government gives permission to record on the Japanese island of Iwo Jima, and did it in the local language.

Complementation with *"Flags of Our Fathers"* is performed with several sequences which resolves questions and with a contrast in the lighting and photography.

28. CHANGELING (2008)

On his return to thrillers, the weft revolves around a family drama and again with a child as the main focus. The social and affective relationships that occur after early shock, will be the object of Eastwood's study through his camera. It will be the first time in all his movies in which a woman is the main character, Angelina Jolie.

The story is based on an original screenplay that also was based on an original story about a psychopathic murderer turned to kidnapping, torturing, raping and murdering children on a farm in California. This coincided with the most confusing stage of the police, with several cases of corruption among agents. Therefore, the case of the disappearance of the son of Christine Collins gives the authorities an excuse to try to clean this bad image. The result, quite ominous, was perfectly reflected by Eastwood in *"Changeling"*, especially by Jolie, which perfectly expresses the desperation of a mother and her powerlessness to know that the child who is in front of her is not her son.

Eastwood's prints are marked throughout the film. But two factors stand out: the ghostly presence of the missing child, and the music, which is

again composed by the Californian director, giving the value to highlight the lost that Christine Collins suffers.

29. GRAN TORINO (2008)

Without recognition by the film world, despite all the efforts of the director, *"Gran Torino"* amassed a huge box office success thanks to Eastwood's return to the stage. Building his character, Walt Kowalski, was one of the highlighted points in the film. He returns to take up arms to defend a good cause, to go against xenophobia faced by members of the Hmong ethnic group, and although many people want to compare him to Harry Callahan, there is no significant influence of one over the other.

Although also has influences of *"Heartbreak Ridge"*, *"The outlaw Josey Wales"* and *"Unforgiven"*, the most distinctive features are from *"Honkytonk Man"*. The final scene in which Eastwood sings, the protagonist suffering from a fatal disease, the parent-child relationship that both maintain, or the final death of the protagonist. In this case, it's the second time, being also a director, he has just died. But this time, it worked because the audience accepted him as Eastwood does see that there is another possible solution.

The western influence is also very important in *"Gran Torino"* Kowalski is the stranger who comes to a new town to watch over the law and order, and although the Hmong are who come to the neighborhood of the retiree, he is the one who will feel a stranger in his own home.

The religious element is introduced in a sarcastic way, with Kowalski that rejects all forms of religion. But it is also given a symbolic treatment, when Kowalski 'confesses' to Thao after locking him in the basement so it

does not go with him to the last duel, and later, when his lifeless body reflects an image similar to the crucifixion of Jesus Christ.

His relationship with the Hmong is another aspect that makes the future of the tape. As xenophobic, Kowalski passes from the initial distrust and suspicion to have social relations with them, beating all their prejudices. Hence he will have to protect Thao, who, with his sister Sue, helps glue the broken family in which Kowalski was immersed. In these values is present American way of life, because Walt is an American from head to toe.

The contrasts, naturalness and exploration of the dark again highlight in a more than worthy work of Tom Stern, director of photography. Eastwood makes over the musical composition to his son, Kyle Eastwood, and he reserves to surprise the viewer: interprets the end credits song, his hoarse and torn voice that fills your screen and takes prominence over image.

30. INVICTUS (2009)

The story of *"Invictus"* arises because Eastwood received from Morgan Freeman a screenplay by John Carlin, famed British journalist, who decided to fictionalize a part of the Nelson Mandela's history, specifically which he had to do with the rugby world championship held in his country in 1996. The authoritative history of Carlin liked to Eastwood and he agreed to direct the film, it would be the first one about the South African leader.

It is the first of Eastwood's films in which the viewer knew beforehand the end, but that did not mean he had less intensity because

Eastwood released his magic as a director of actors to carry both Damon and Freeman to some spectacular records.

Although he had rolled stories with sports elements, it is the first time this is a team sport, more dynamic, and difficult to take it audiovisually. But director saved that obstacle being more versatile and flexible in the positioning of the camera, giving the different matches an unusual reality.

Photography is very natural because there are many outdoor stages, Eastwood doesn't shone more than strictly necessary.

Eastwood has another son, Scott Eastwood, for a very important role: he will play Joel Stransky, who was the player who scored the decisive drop for South Africa to win the World Cup.

31. HEREAFTER (2010)

Of concern to explore the unspoiled terrain of cinema, it is understandable that Eastwood chose this project with a so different theme to his other films. This is a story that contains three stories at once, but also touches upon elements from beyond the grave. But he deceived by the title, "*Hereafter*", because once again, it is not his intention to give a moralistic lesson. He points to the possibility of existence of 'the hereafter', but he is also firm in the aspect of the defense of the family.

To begin, Eastwood records with high note the tsunami happens in the early sequences, without dialing the date, it has reminiscences of 2004 in Southeast Asia. The director shows the interior of this natural disaster with a verisimilitude as never seen before. Water power and movement are

evident through a concatenation bright spots, moving from general to semi-subjective, and then subjective. The visions that the protagonist has after being struck by a vehicle generate the question of the film, connecting with the repentant parapsychologist and the twin child who loses brother stories.

Eastwood returns to his classic tracks always respecting the order of narration. Linearity is patent to tackling the three stories that the film develops. The director doesn't give importance to whether the tsunami happens before the child's death or frustrated relationship that medium has with his partner of cooking course. The important thing for Clint is the explanation of why the lives of the three protagonists are going to go down to converge approaching both spatially and temporally. *"Hereafter"* has a family component in the three stories and all of them are about destructuring for different reasons. The solution to the story of journalist and parapsychologist reach of complementing each other, which will mark the beginning of a new relationship.

The protection of children is the other pillar on which Eastwood rests. In this film, it coincides with the story of a boy whose only aim is the search for a new family roots, even spooky. The meeting with the parapsychologist will be his reason to live, knowing that he can keep his family structure with the support of his brother from 'the hereafter'. Eastwood continues promoting the presence of ghostly characters in his films, although in this case it is a break with those characters which contribute to the outcome of the transaction.

Tom Stern's work with photography is superb. He sets the duality between the human and 'the hereafter' by a stunning light and shade. It is especially curious and worked the character of parapsychologist, and also

the stages treatment, both exterior and interior, from the photographic point of view.

32. J. EDGAR (2011)

It is a biopic focusing on the controversial life of J. Edgar Hoover. Eastwood bases this film on the script by Dustin Lance Black, a well-known screenwriter from Hollywood, whose written works have been based primarily on homosexual themes. One of the main pillars of the film is the Hoover's homosexuality. However, Eastwood introduces a curious scene, with the proposition that the FBI chief makes to his secretary, Helen Gandy, who became his faithful employee, aware of their deepest secrets. To treat the homosexuality of FBI director, first he seeds of doubt in the viewer, and directly resolves it and ends with a kiss that Tolson gives to Hoover after the fight between them. In the scene where Hoover puts on his mother dress and collar, Eastwood underpins his homosexual condition. His acceptance is a credit to the director.

Special mention should also have the treatment that the Californian director gives to the sequence of the last conversation between Hoover and Tolson, in which the first declares his love to the second, he felt from the moment he met him. Eastwood's merit consists in showing this sequence as completely normal.

Eastwood insists on reminding us that there is no black or white, people can have two almost antithetical sides without problem of consciousness, and he does so through photography, building chiaroscuro. Another hallmark of the Californian film director.

He made another sensational work in assembly with Joel Cox. For him the life of a person should be counted providing the answers to the whys of the actions taken. These responses may be in the past or in the future, or it may be necessary jumping forward and backward for a complete answer. Thus, he films *"J. Edgar "*.

The musical composition was also provided by Eastwood, but merely to accompany the scene naturally, except when Hoover and Helen visit the library.

The main problem with this film is the makeup of the actors, as it is the first time since he started directing in 1971, Eastwood has to deal with the challenge of aging through makeup.

33. VANESSA IN THE GARDEN (1985)

The only short film in Clint Eastwood's cinematography was made on request of one of his friends, Steven Spielberg, for his production of *"Amazing Stories"*, but he makes clear his stamp of author again.

It should be noted the presence of a new ghost in this work. The couple of painter, protagonist of chapter, Byron Sullivan, dies in an accident and becomes a ghost. But it is the first and only time that the ghost will become real, thanks to the flexibility that quasi magical Spielberg tales allow.

34. PIANO BLUES (2003)

It's a documentary into the series *"The Blues"*, promoted by Martin Scorsese to pay tribute to a style as American as the blues. Eastwood, who

had always been interested in this music genre, agreed to film. His vision focused on what the piano had contributed, and will contribute to this special type of music.

Eastwood seems to shoot almost unscripted, just hanging out with living legends of blues and playing the piano, using his extensive knowledge on the topic, bring a kind of conversation, which is halfway to the interview. It gets over all respondents to Ray Charles, probably because he is the most recognized of all artists. So he tries to find the complicity of the viewer, but Charles lengthens too much his answers and Eastwood has to interrupt for not lull the audience. The director from Carmel is not imposed restrictions on assembly and he makes several interruptions in interviews to introduce other, something needed to finish explaining a specific section of the blues.

IV. ANALITICAL PART

1. NARRATIVE OF CLINT EASTWOOD. HIS STAMP AND HIS BET FOR A PARTICULAR BEAUTY AS A DIRECTOR.

From these pages we try to implement the findings we observed in the cinematography of Eastwood within the phenomenon of visual narrative. We won't discuss complicated speculations about the issue we call narrative, because literature is already wide enough and demonstrated in this area, but our findings will focus on cinema of Clint Eastwood.

It was an aim of our study that the finding of stylemes won't cover all the films of the Californian. Clearly, a detailed study of the same as we have done in previous chapters of this thesis can not fall on deaf ears, but it

is also true that the detailed methodology at the beginning leads us to believe that an appropriate focus on Eastwood's works may be not only sufficient but recommended.

Therefore, we adjust our focus on *"The Outlaw Josey Wales"* (1976), *"Unforgiven"* (1992) and *"Gran Torino"* (2008) that, within 32 years, we can consider them significant enough to be able to extract the stylemes we encounter on our way.

The methodology that we use is the same that we have used so far. That is, the analysis of intellectual-creative process for subsequent comminution in stylemes only. The conglomerate of them will give us an overview, but also a personal view, of the cinematography of Clint Eastwood, surely different from other authors and creators.

It is therefore through the elements that making up the audiovisual narrative, namely:

1. Action.
2. Characters.
3. Space.
4. Time.
5. Sound.

And through existing narratives instances:

1. Author.
2. Reader.

As we will face our detailed study of the three most representative films, in our opinion, to establish the Clint Eastwood's stylemes and make us easier their analysis as a group, because they have similar features in their characters, and their commitment to the genre through the theme, actions and desires.

2. CREATION OF HISTORY AND DISCOURSE

The events that take place in a story, as Aristoteles established, are part of the arrangement of incidents. These events stand as actions or happenings involving stage change in the current situation, which may be positive or negative from the initial event.

We will discuss about cores, if they constitute essential part of the event, or about satellites if they don't. In this case they are performed by existing agents that become operational and they performe acts or actions mentioned previously. They can also be defined as subjects with power that lead to events.

When we talk about existing agents we refer both characters and elements of the scene or sequence. We refer, therefore, a clear distinction between diegesis (to tell the fact) and mimesis (to show the fact) as we differentiate between the narrative in its own essence, the relationship of the event and representation, and its own narrative, in an unmediated form.

The three westerns follow a common pattern, abstracting the data so far shown. In parallel, these three stories run, due mainly to Eastwood knows the formula for success, since, *"The Outlaw Josey Wales"* was his first major commercial success. The seventh art isn't an exact science, far

from it, but Eastwood wisely did not hesitate to use these formulas to sink in the deepest of the critics and the public:

1º Initial state:

It is a satellite action whose function is to provide information to the viewer about the general context and the history that will devise. By way of preface, it doesn't intend to advance the story, only provide data.

2º Nucleus action approach:

That is, the problem that the protagonist, played by Clint, is always going to have to solve, mainly in the way of weapons.

3º Improvement or worsening of the situation:

In forms of situations or adventures that make conflict resolution closer or further away. Usually, these occur in the form of dueling and it always will be a worsening of the situation just before the resolution of the story.

4º Final resolution of the story:

Always happy, though even that entails the death of Clint or plant a dead town. It meets the stated objective and raises a small scene or sequence as an epilogue.

This is the structure that Clint Eastwood has provided success both in Hollywood and around the world. There won't be pure satellites stories, since everything happens will be related to the main plot, including prologues. The plot, the actions and the characters turn around Clint, protagonist of every story. We emphasize in the preface of *"Unforgiven"*,

which also presents the story of prostitutes, but certainly, this event also determines the actions that William Munny will perform.

2.1 Theme

Gender, in our case, is the theme expressed in the films under analysis and its equivalence with the word genre that spread in Hollywood since the beginning of cinema.

The word gender, from the Latin genus, generis, has spread throughout the world and all the arts, for which different genres have been identified by the type of art to which it relates. The film, like art, also has its own genres, which are each class where the works can be sorted according to their common forms and contents.

Even the first screening of the Lumiere brothers, *"Exiting the Factory"* (1895), can be framed within a genre, the documentary.

The fiction took hold of screens and along with this jump, developed other issues such as drama, horror, comedy, western... With the creation of Hollywood, cinema also became popular and he rose to the rank of mass phenomenon that guaranteed its existence indefinitely, but had to pay certain tolls inherent in any industry 'wholesale'.

Over the years, the different film genres will magnify the cinema: the vaudeville, silent comedies, epic or others that will lead to the 'Golden Age of Hollywood'. It's the momento when genders begin receiving the qualifying of classics. The most important five are melodrama, western, film-noir, science fiction and musical, monopolize the big screens and are supplemented by other genres later in time and replace some.

To focus on the figure of Clint Eastwood and the three films under discussion, we talk about the American western, American genre as reference, along with film-noir. The films which are framed in the American West show, like any other genre, the pillars of the American way of life to which we have referred in the past.

Individuality, the ability to overcome, in the form of adventure, and the superiority of the settlers through weapons, makes up the clover that distinguishes these productions. Its success also resided in the most of companies which have gone through a stage of colonization, as either colonizer or colonized, whose collective imaginary is common.

Characters like Josey Wales, William Munny or even Walt Kowalski move by borders of states or cities, which imply continuous changes in the *status quo* and provide mobility to the arguments. The streets of Big Whiskey and the plains of the Indian States are merely transit points, for which the protagonists have to go but they will not stay, either by having to run away or go on their way to another location.

The search for stability is what the characters desire, as Josey Wales, who, after losing his family, begins a nomadic stage that only ends when he makes another, and larger, family block. It also happens to William Munny and the same happens to Walt Kowalski.

2.2 Symbolisms

It is in "*Gran Torino*" where there are more symbolic elements, without doubt. Although, as the years have passed, it should be noted the increase of explicit religious elements in Clint Eastwood's filmography. Since the presence of a preacher in "*Pale Rider*", to the contributions that

the priests make to the arguments of *"Million Dollar Baby"* and *"Gran Torino"*.

Eastwood implements his own Christian symbolism within the resolution of the argument. First he makes the confession with the priest is a complete farce. True confession comes when Kowalski confine Thao in the garage, where the door is like the slits in a confessional. At that time, veteran of the Korean War is sincere with the Hmong, as he has never been with anyone.

Shortly after, the second symbolic moment arrives. At the climax of the film, Kowalski is left crushed by the shooting of the gang to save the neighborhood. The manner of Kowalski's death is based on Jesus Christ one. He extends his arms and collapses on the street as if he had been crucified. Like Jesus Christ redeemed the mankind from their sins by his death on the cross, Kowalski is also the neighborhood savior, and his death means the entry into prison of the gang members who were tormenting him.

Symbology is one of the most worked elements by Eastwood along all his movies, but perhaps one of the least studied and film critics, especially the U.S., failed to see until the 90s of the twentieth century. European critics were that quickly realized this aspect. They did a fair recognition for an actor who was not happy to be a talking head and became a director, and a director who was not satisfied with 'action' word and became an author with his own stamp, as we advocate in this thesis.

3. SPACES

When we talk about spaces, we must clearly distinguish between the space of history and space of discourse because they are two different concepts.

We refer to implicit space of the story when it is formed by countertype of the space outside the field. But it is also made up of countless hollows that visual language signifiers help to build.

By contrast, explicit space of the story is everything visible and reflected in the story itself. Within the narrative level, we must consider the "points of view" and "fields restriction" as constitutive elements of nature film where we frame, without a doubt, the authorial stamp.

The narrative discourse leads to the following types of spaces:

- Hodological.
- Homogenous.
- Synthetic.
- Timed.

The space properties are the following:

1. Focus freedom.
2. Spatial fragmentation.
3. Depth.

We will consider the visual narrative space is defined by a number of characteristics:

1. Nature.
2. Rate.

3. ID.
4. Location.
5. Characterization.
6. Purpose.
7. Interspaces relationship.
8. Relationship with the characters.
9. Relationship with other elements of the story such as action and time.

Clint Eastwood has magnificent professionals who have executed large production designs, what we call explicit spaces, including Tambi Larsen, Henry Bumstead and James J. Murakami.

In all three films are recreated in detail the environments of the American West and in the case of *"Gran Torino"*, a neighborhood into a ghetto of Korean immigration. As important as these buildings are exterior locations, a value added in the construction of existing spaces, but also in seeking psychological spaces that go deep into the mind of the viewer.

We can also see how the transition between spaces doesn't pose any problem for the Californian director. His obsession with quick and effective contextualization takes to wield general shots, usually aerial shots, so that the viewer is put into action as soon as possible.

We can't finish the space analysis without talking about two fundamental aspects: the lighting and music. For lighting, its use or lack of it, is a strengthening element of space, both explicit and psychological.

Music is another important aspect when searching the spaces created by Eastwood. Using leitmotifs in soundtracks creates environments and

atmospheres that are, by definition, new spaces. The notes of a guitar or a piano identify the characters, even if they are not present on the screen.

4. TIME

Besides clearly statable aspects such as past, present and future, the narrative typology distinguishes between:

- Regarding
- Narrated or story time
- From time narration or speech
- Psychological or interior
- Pragmatic:
 - A) Bracket
 - B) Decoding or "reading"

If we refer to the relationships between story time and discourse time, they can be related in two different ways:

1. Order
2. Duration:
 - 2.1. Singulativa
 - 2.2. Multiple and singulativa
 - 2.3. Repetitive
 - 2.4. Iterative

The narrative of Clint Eastwood is not based on a single time, and so the use of flashbacks and prolepsis is common, especially in biopics. His films cover larger narrative time in story than the discursive and may be days, weeks, months or even years latter, while the duration of the films seldom exceeds three hours. Moreover, Eastwood confronts the story linearly because he can explain holistically the reasons for the events occur.

But, as we discussed in *"Bird"* and *"J. Edgar"*, he won't have problem in establishing temporary breaks if he succeed in explaining the facts in full, providing complete information to the viewer.

Do not confuse the information loop with flashbacks and flashforwards. The nature of the information loop allows us to decode correctly future events whose nature doesn't anticipate but informs us of skills, information, knowledge, thoughts of the characters that can be important, even crucial, in the resolution of some part of the story and even about it in full. The information loop therefore serves the director / author of the cinematographic work to establish links of absolute complicity with the viewer.

5. INFLUENCES IN CLINT EASTWOOD'S FILMOGRAPHY

The authors who most influence in Clint Eastwood's filmography have been Don Siegel and Sergio Leone. From the first one, he inherited his fast, almost giddy, to record and a legacy in terms of narrative elements that is part of Eastwood's authorial stamp.

Siegel was characterized by a tight shooting schedule and an even tighter budget, something that Clint took as own in his films. Actors who have worked with Eastwood emphasize his ability to know if the first shot in the sequence is good and, if so, his power of decision and judgment not to repeat more times the sequence and move to another shooting.

Within the narrative aspect, Siegel has been the most influential author in Eastwood, showed him the way to gain the trust of the viewer but, above all, to avoid not to lose it in time. So, Eastwood became constant in

what Siegel was incipient, as in the use of initial contextualization sequences to position the viewer as quickly as possible.

Leone taught Eastwood about westerns and he learned the characteristics of this genre. How he should treat the characters, to look for suitable locations or respect for the proper historical context, are some of his influences. Maybe the characters are in the main legacy Eastwood received from Leone. Examples are the figures of the Stranger, in "*High Plains Drifter*", and the Preacher, in "*Pale Rider*", and his idea of '*The Man with No Name*'.

6. STORY DEVELOPMENT

When we ask why a story prevails among the general public, nobody can ignore the need to do a proper coordination of 'what' and 'how' by the director to get the story becomes undated expiration *memento* on the viewer.

Eastwood provides flexibility to his story that makes different situations don't get characters out of control in any time. The end is closed, without sequelae options, but is open as long as the choices on the vital course of the characters are not defined on purpose to let fly the viewer mind.

The story development is very accomplished at two levels which serve as reference:

- The theory of information and its dosage.
- The visual narrative of the film, referring to the stylemes of gender.

The weft information can reach the viewer in two ways:

1. A concentrated exposure can occur at any stage of development:
 - 1.1. Preliminary
 - 1.2. Diffuse
2. An exposure spread over descriptive, expository and action passages.

Clint Eastwood prefers this second option. The viewer avoids a point that can be confused, by the sheer received information, whose subsequent decoding can't be done because it wasn't properly assimilated.

Following the narrative strategies of W. Bordwell find:

1. Knowledge
 - 1) According to depth (Objectivity / Subjectivity):
 - i) Internal perception
 - ii) External perception
 - 2) According to intensity and field:
 - i) Unlimited perception
 - ii) Limited perception

If we make a combination of the two, we get different narrative schemes:

- 1) Internal unlimited perception: internal omniscience
- 2) Internal limited perception
- 3) External unlimited perception: external omniscience or authorial narrative type
- 4) External limited perception
- 5) Neutral narrative type

2. Unnaturalness

3. Communication skills

Eastwood firmly committed to external unlimited omniscience or external perception. He provides initial information that leads the viewer to the resolution of the weft and, little by little, is capturing the information necessary for that purpose, so that he makes families in flight, as in *"The Outlaw Josey Wales"*, takes the murderer who carries within William Munny in *"Unforgiven"*, and he is sacrificed for the peace in the neighborhood, as in *"Gran Torino"*.

The amount of information transmitted is always limited, because Eastwood puts absolute trust in the intelligence of the viewer to fill the lack of information does not provide deliberately.

We describe and define the reason for the action, the cast of characters, their motivations and the elements involved in the final decision to avoid falling into traps to the viewer. Everything is seasoned with touches of some main character to create the necessary sympathy and the equation is already drawn up.

6.1 Narrative phases

This trilogy of westerns has an introduction, as a prologue, of varying duration, that introduces the presentation of the plot and begins to provide important elements for the core of the story.

The story development occurs by repetition, accumulation and progressive increase. Repetition is a simple but very important mechanism in the structure to develop the initial situation or complication of the plot,

but it can never be the same because it would cause redundancy and loss of confidence in the viewer.

In regard to accumulation and progressive increase, Eastwood uses them in the quantitative sense, since the actions of his characters accumulate and / or increase the action, suspense, violence, suffering... or what the Californian director wants to express at that time. Before the happy ending, the duels are the moments that accumulate more attributes and those who have received a steady increase in its previous tapes. What is going to attract people's attention is the development of this plot.

The previous scene to the outcome will also be used as a climax in Eastwood's productions. Its presentation, in the form of duel in the case of *"The Outlaw Josey Wales"*, *"Unforgiven"* and *"Gran Torino"*, and its resolution, with the death of the enemy or rival of Josey Wales, William Munny and Walt Kowalski, are the moments that define it. The end is always good, although, as we know, it doesn't mean that the protagonists end up living.

6.2 Information management

The dosage of information is one of the masterpieces of the Californian director, and it's what we could appreciate in the creation of the climax of his films. New data will be added to ones establishing by prologue to allow the plot evolves. Eastwood aims to provide this new information through the interstices of the characters, the space and time of its narrative discourse. So he uses varied elements, among we have already quoted the characters, true thread running through the plot, to which we must add:

- Dialogues.
- Actions.
- Redundancy.
- Loops informative.
- Delay.
- Suspense and surprise.

Our work will focus on applying these elements Eastwood's own contributions. We will get, in a crystalline way, which makes him to be recognized by the viewer, his authorial stamp.

6.2.1 Dialogues.

Dialogue can serve to inform about the character who dialogues, his motives, intentions, objectives or actions. At the same time it provides us more and better information of his character and temperament, his position in the world, his attitude to things, events and people that is related.

The character tells us about his particular ego, not only in a direct way, what he says, but also indirectly, how he says, and as it is this style of speech, vocabulary and paralinguistic elements (pitch, timbre, volume, speed, etc.), we can get an accurate idea of his relationships with the other characters and his involvement in the plot, while we learn of its evolution.

The dialogues in the films of Clint Eastwood are directly related to the dosage of the information that he offers. In *"Gran Torino"* the veteran of Korea has not fully defined his character until he talks to his children.

Eastwood stands dialogues as essential support to provide for necessary narrative consistency to image, organize the story and therefore

dialogues are erected in identifiers agents. The contribution of the dialogue becomes part of the consciousness of the viewer and collects information about what he is seeing. The viewer is the receiver of the message that feels like the characters who dialogue, and by contrast, the characters seem to Eastwood's viewer.

According to the typology of David Caldevilla can divide the dialogues between:

- Behavior.
- Scene dialogues.
- Diegetic dialogues.
- Authorial Dialogues.
- Dialogues of linguistic reference: refer inevitably to the codes of different languages:
 - The language of everyday life
 - The language of theater.
 - Expressive language pretechnological image
 - The radio language
 - Etc.

Jesús Jiménez García shows another view of the talks, focusing on the poetics of the same and dimensions they show:

- Heuristic capacity.
- Ability, originality and freedom of association.
- Strategic capacity.
- Breaking capacity.

Finally we should mention the two roles played by the image in the dialogues:

- Linguistics.
- Performing.

6.2.2 Actions.

According to some theorists, this is the visual focus. If the action is the center around which the plot unfolds, we find its need in three sections:

1. For the story exists.
2. To qualify directly to the characters.
3. To push the plot forward.

Some features of the action:

1. Dichotomy between single or repeated.
2. Dichotomy between direct or indirect.
3. Dichotomy between virtual or effective.
4. Dichotomy between functional or not.
5. Dichotomy between pure and impure.

This exhibition should continue the analysis of the relationships established between the action, the excitement, movement and movement in a musical sense. Regarding the musical sense has three meanings that we can review:

1. Level of speed of execution.
2. Fragment.
3. Musical design direction:
 - a. Direct movement.
 - b. Oblique movement.
 - c. Contrary movement.

We can deduce, therefore, that the action is what makes the character to move and act to achieve their goals or not, it means to get success or failure. It is the action, in the Clint Eastwood film, which makes his films moving in general, and in particular the western trilogy we are analyzing.

We also stress the importance of accuracy in editing or assembly, as they provide continuity to the actions, separate them by planes or entire sequences. We have already pointed out certain constants in Eastwood's films as the initial and / or final contextualization spots and the use of semi-subjective spot to give more information to the viewer than the characters in the film.

6.2.3 Redundance.

The Californian director is fair and give the information necessary for the viewer to know always the answer to all the questions raised in the action. That does not mean that the answers arise in the instant after they raised, but it is that the viewer is aware that he is asking a question that is resolved either at the time or subsequently to complete the informative circle.

Eastwood achieve this concept of redundancy by the following narrative elements:

- Use of dialogues.
- Characterizing interpretation, which is favored by the fullness of his characters.
- Music and non musical sounds.
- Non verbal communication.
- Images and shadows.

Eastwood achieves the above elements don't give the feeling of artifice, or by excess or by default. He even settle unfinished actions in suggesting an answer to the viewer but he leaves to his own possible alternative interpretations.

But redundancy is required, even at the level of common language, and it is confused with the informational loop that is a form of redundancy but not due to the readability of the work, but the verisimilitude of it.

6.2.4 Information loops.

According to Caldevilla and his "Theory of the loops", the data provided by the director in a visual or auditory way are retaking to advance the story and create complicity or winks to the viewer to whom also helps to identify with heroes of his films.

The information loop serves Eastwood not only to create the necessary credibility in the eyes of the beholder, but also to create an atmosphere of complicity required for product acceptance as such. Through the creation of new questions and answers, whether immediate or not, stays true to the audience.

6.2.5 Delay.

Time in cinematographic works can be presented in three formats:

- Real.
- Accelerated.
- Slowed.

Eastwood does almost never use another time than the real. He prefers a quick assembly to show actions continuously. Also, he doesn't slow down the images to give a dramatic accent, it is given by other technical elements such as music or lighting.

The focalization is the relationship between vision and what you see. Therefore, we must define separately two poles of this relationship: the subject and the object.

The subject of focalization, the focuser, is the point from which the elements are contemplated. This point may correspond to a character referred to an element of the fable or outside it, such as Josey Wales, William Munny and Walt Kowalski.

The focused object is where the focuser put his hopes, it will be a tangible object in the case of Kowalski and his Gran Torino. For Wales and Munny their focused objects will not be material objects, but values such as family, established system escape, the ability to thrive with money or friendship.

Another way in which the director may create a delay in the development of the story is through music. Musical tools are summarized in using:

- Melodies and *leit motifs*.
- Rhythms.
- Cadences.
- Instruments.
- Ringers.
- Tones.

6.2.6 Suspense and surprise.

The good use of sequential image and narrative discourse by the director is what causes suspense and surprise to the viewer. We won't analyze the suspense as psychological process, but as a process by which the viewer asks questions to himself that will be answered after undergoing this process. We talked about several types of suspense, as the various focalization techniques:

1. Questions can be asked and answered in a short time, followed or at the end followed.
2. The suspense can be generated by the announcement of something, what will happen next, or through the temporary silence regarding to an information that is needed.
3. Hermeneutic ellipsis that help to skip information of interest to create emotion.

In Clint Eastwood's films are examples of the three forms, but especially the last two. Even solves situations with an output comic suspense, as in *"The Outlaw Josey Wales"* on flight of Jamie and Josey Wales from the 'Redlegs'.

Finally, you can also put the focus on the suspense using what is known as slow motion, and as in the previous section we have already named as slowing time to create delay.

6.3 Creating types and characters

In the beginning of all Clint Eastwood's movies is clarified who is good or bad, although there is a doubt in *"Unforgiven"*, where the director gives a twist the western.

The characters are text, not real people. It is a covenant of verisimilitude between director and beholder to the action develops, since its main function is to advance the plot. This agreement allows the director to create symbols and signs of complicity to win public sympathy.

Eastwood's characters are human beings, without supernatural attributes, which break down in this list of common characteristics of the characters in the trilogy of westerns which is being analyzed:

1. Protagonist: Josey Wales, William Munny and Walt Kowalski.
2. Seconds: Lone Watie, Ned and Thao.
3. Minor Characters: Rest of 'family' of Josey Wales, Big Whiskey prostitutes and Sue.
4. Enemies: Terrill, Little Bill Daggett and Spider.
5. Ghosts: the wife and son of Josey Wales, William Munny's wife and the wife of Walt Kowalski.

6.3.1. Uses of the camera

Using the camera with different intentions is one of the keys of Clint Eastwood. Thus, the Californian director provides additional features to the characters of his films which are a clear estilema of this director and author. We value two types of uses of camera:

- The camera gets closer to the character, usually low-angle shot. In this application we will call character reinforcement camera.

- In situations of tension or story knot, the camera is positioned behind the character, always identified as the good. The box allows always see some part of the body of this character and shows the interlocutor in a short or medium shot. It's what we call information reinforcement camera.

These camera movements are appellants throughout his work, help Eastwood for his audience to identify what is the weight distribution between the different characters in every moment of the action. Through the reinforcement camera characters acquire traits that transform them into good, bad or regular into the film, and developed them from the psychological point of view.

Eastwood not only tell stories but also directs with them to viewers towards where he is more interested.

6.3.2. Lighting

The light for the Californian director serves to highlight the personality and characteristics of both the characters and the places where the action unfolds. We can find an example in "*Gran Torino*" when Walt Kowalski tells Thao his crimes as a soldier in the Korean War. The light illuminates only half the veteran's face, while the other half remains in total darkness. It is the way for Eastwood to reflect that even a good man who has done a good deed also has sins that plague him.

Light sources are important when assessing creativity attributable to this section. Eastwood is not likely to establish additional sources in the site where the action happens, although it changes in the case of the game of chiaroscuro in the faces of the characters, but they are not a decoding problem for the viewer. We understand this use of lighting with connotative or intentional values.

6.4. Tempo and rhythm

Eastwood conceives his films as a sequence of events in which none of them is left randomly. The viewer receives continuous information, but Clint decides the appropriate rhythm, so the viewer can't get relax because he is involved all the time with the proposal narrative. This rhythm or tempo usually grows as the minutes pass. Therefore, we can say that Eastwood's assembly continues Bazin's theory, which speaks of an 'invisible assembly'. The one he develops is within the tenets of classical cinema, but he also allows small ex cursus to create a faster rhythm in terms of quality and quantity.

Continuity is based on the play of purely formal elements and purely diegetic elements. He will also use the music for his films to print transparency regarding to the assembly.

The narrative point of view is also a component of the rhythm in the use of the camera and its meaning. Here Eastwood masterfully uses the 'semi-subjective' camera, but sometimes, in order to increase the rhythm of the sequence or scene, provides 'subjective' shots to get into the skin of the character.

Eastwood gives value to his more descriptive shots to turna round narrative ones, as a contribution of rhythm and a saving of dead times.

Sometimes the spectacle is another resource that Eastwood uses to personalize his work. The rhythm will be constituted by showing these spectacular elements to the audiovisual receiver with an aesthetic and comercial objective.

The internal rhythm of films is conceived from the genesis of the work, to bring up the visual narrative climax.

6.5. Sound

The use of sound in Eastwood's films has gone from less to more, becoming masterful in his later works and starting the turning point in *"Unforgiven"*. Like many filmmakers, sound is based on three basic pillars: music, nonmusical sounds and speech.

We will discuss the three types of music used in his films:

- Antecedent.
- Concomitant.
- Consistent.

There are two different types of music according to the characterizing:

- Characters.
- Actions and environments.

In summary we can say that Eastwood makes use of music at the three functions and two expressive intentions:

- Narrative function
- Expressive function
- Reflective function

The music of Clint Eastwood's films will always be extra-diegetic, it is not part of the action. It will be submitted along his stories in three different ways:

- Unpredictable mode.
- Enforcing mode.
- Discontinuous mode.

Eastwood imposed fast rhythms, with strong tones and good hearing appearance in the prosecutions or duels, and a generally color weaker and quiet, with serious tones.

Music in the Eastwood's films develops a pragmatic function. Words, music and sounds are delicately joined assembly to high any inconsistencies in raccord and promoting continuity.

There are also non-musical sounds coupled with action and having a redundant value. The sounds of gunfire or western punches are typical examples whose functionality is putting up reality and verisimilitude.

6.6. Camera movement

The camera movement, and the lack of it, has been one of the key points that Clint Eastwood is considered one of the most important classical authors. His direction of actors, the way he record and his choice in the assembly have got his stories possess rhythm and continuity that viewers appreciate.

Eastwood stamp is especially in directing actors, leading them to perform their best performances, with a recording system in which the first shot has the status of sacred.

The visual narrative will decide at each instant where and how is the camera, what will be its movements and its frame. Eastwood uses general

shots for the contextualization of the story, but his specialism is semi-subjective shot.

We can observe two functions in the camera movements of Clint Eastwood:

- Narrative.
- Descriptive.

6.7. Special Effects

The use of special effects for Eastwood will have as last objective to be useful for the narrative and subordinate to it all the time, without leaving marks of their passage through it. Eastwood only uses this tool to make real what can not be reproduced cinematically without the media. In any case, the use of special effects will be for the Californian director one more way to show the humanity of his characters. Using other simple effects, such as fades or wipes, is characteristic of his narrative.

6.8. Actors and team management

According to Alberto Miralles, there are four keys to successfully lead an actor or set of actors in a film shoot:

1. Report is to provide security.
2. You manage people, not actors.
3. You must negotiate, not to impose.
4. If there is not a downhill, the car does not work out.

It is famous throughout Hollywood that Eastwood tries to impose a calm working atmosphere for the actors. He has always tried to win the confidence of the actors who have worked with him in his films. The

information he provides is so valuable that the actors are well guided and knowing all the nuances of the characters they play perfectly.

It is also a merit of Eastwood the ability to forget the personality of the actors and just judging by his performance. In fact, he doesn't have problems working with actors of different faiths to him. But he is not special to choose people to form the cast of a movie.

The formation of the 'Malpaso family' is an irrefutable fact, since Eastwood uses the same team over and over again, resolving with natural relays those that are produced by the inexorable passage of time.

His leadership for everyone to join forces achieves that films are recorded before time and under budget as provided, and he makes all the stylemes which are part of his authorial stamp are constantly present in each new film.

V. CONCLUSIONS

1. MAIN CONCLUSION

Whenever we do a comprehensive review of all this work we can conclude that we have found a number of permanent and indelible marks by which we see that the Clint Eastwood's authorial stamp is patent and is strongly consolidated. This statement doesn't suppose to think that its originality lies in creating new and innovative elements either in the film work as in how to use audiovisual narrative.

We defend, instead, that, using existing elements in cinema, he has managed to combine them so he brings new meanings and senses. Then we can say that Eastwood has a set of own achievements and other authors and directors, discarding from the start no authors, have failed to obtain. The fact remains that these achievements were increasing gradually as his films were accumulating quantitatively. Thus, and if we expand our field of vision to all his work, these achievements also increased qualitatively to become author stamp.

Therefore, we can say that there is the stamp or own and personal styleme which allows to distinguish his productions. We insist on the fact that merit is not only for him because, as we have seen and analyzed, many professionals, who are part of 'Eastwood family', are involved in his films in every facet of the cinematographic work. But as we see, the author character can only confer Eastwood when he is who forms the particular 'universe' of his films.

We can't forget that Eastwood has used various and numerous sources to make his stamp. This means that the Californian director tore small pieces of the particular forms of understanding cinema from other authors, as they were previous to him, in the cases of Kurosawa or John Huston, of whom Eastwood is fervent follower; immediately past and contemporary, as his masters Sergio Leone and Don Siegel; or the other masters of genre in cinema, whose flag he continues holding as the last soldier of this particular army.

It is permissible someone criticizes our main conclusion on the existence of Eastwood's stamp, as we defend in our initial postulates and in hypothesis section. The emphasis in the work of the show has been our desire, hoping to have made a complete or holistic view on this issue.

The detailed study of audiovisual narrative and all the elements that are part of the process of creating a film must have achieved this goal. Similarly, the group of all elements in four main sections (characters, action, space and time) and one special (sound, both musical and non-musical) should have helped to understand the progressive formation in our opinion, made explicit in these conclusions.

As we can't study Eastwood's work, even partially, without reference to the rest of his legacy, neither we can do without thinking in his actor facet before the director one. His films as actor have always been referring because he has learned the profession he likes and that helped him to learn from directors like Don Siegel and Sergio Leone.

Therefore, we can conclude that Eastwood can't be studied by watertight compartments but it is necessary a broader view of his cinematographic life. We also emphasize at this point that we could demonstrate that Eastwood is clearly influenced by his film sponsors, Siegel and Leone, but, as his work progresses quantitatively, it's necessary the detachment to get progress qualitatively.

We can also talk about 'Eastwood's family', since the Californian director has worked mostly with the same people from his crew. Names like Jack N. Green, Joel Cox, Lennie Niehaus, Bruce Surtees, Henry Bumstead and Buddy Van Horn's are regularly repeated, which indicates that Eastwood combines the technical elements of the film work with the same ideas. This, which would not be conclusive of the existence of the stamp, at least it is indicative of the same, what we wanted to establish at the beginning of our work.

On the subject of the scripts we have also seen a few elements that are typical of Eastwood. He shows who will be his favorite characters, the ones we can call losers, whatever are the circumstances of life that has led to that term. Eastwood has a weakness for American stories, to feel part of the American way of life and drawn in too openly. In fact, we must remember as a highlight of this feature the building of a circus tent with American flags in *“Bronco Billy”*, in a movie as uniquely American, and that will give way to another of similar characteristics as *“Firefox”*, located in the Cold War, and *“Flags of Our Fathers”*, in World War II.

We paid special attention to directing actors in his films, as an object of the present work. A succinct work but also helped us to establish an element that is conformant of Eastwood’s authorial style. We have watched the treatment of directing actors, both from the perspective of the director and when he has lead himself, has been faultless and has undoubtedly benefited the expressive resources of the actors and actresses to bring more importance to the final work. The facial expressive capacity, or lack of it, is clearly a differentiator of Eastwood, in the case of other actors like when it comes to himself.

When we talked about it, we want to refer the highly expressiveness, as William Holden in *“Breezy”*, and the absence of it, as Eastwood when he is the main actor, for example *“Unforgiven”*. Although we have seen he wants to escape this hindrance that some have tried to impose with little overacting in *“Play Misty for Me”* and *“Bronco Billy”*.

We will ensure that all of the above will be meaningless if we don’t demonstrate a copyright in cinematographic works, not always the author is the director and, and if he is, he could have an authorial style or not. We show that all the above wouldn’t be valid if we didn’t manage those terms

clearly in the theoretical part of this work. We could see there are deep discussions about who is the author of the cinematographic work, though always with humility and with the help of the existing literature, we have tried to establish who he is. Especially important for this work was the role of the director and so we have provided an explanation of when he is the author or merely a director without gallons.

From there, we continued studying the role of the director, his point of view... until we find the authorial styleme. When we got to prove its existence we have covered the cinematography of Clint Eastwood with the necessary theoretical base for, after analyzing the tapes, we could have the necessary consistency and finally we were able to establish the necessary conclusions.

Now, we are going to clarify and establish conclusions, point by point, of the objectives and the hypotheses proposed at the beginning of this thesis.

2. RESEARCH OBJECTIVES

1. Studying the audiovisual phenomenon, specifically film and television, especially American called commercial late twentieth century, to position the framework or context of Clint Eastwood. This objective is developed in:

- a. How is defined Clint Eastwood's personal narrative cinema and what are its salient features?

- The Eastwood's film format corresponds to the writing zero degree, postulated by Bazin and also known as transparent assembly.
- In terms of content, Eastwood is attached to the classic cinema, the one which elevates the genre above all, promoting the story within the frame offered by different genres, especially the western. Its theme has almost always common themes:
 - America: Christian believer and activist of American way of life, he likes to emphasize the values of the United States. The self-made man and the greatness of the country are examples.
 - Dysfunctional families: the family drama, the decomposition of the kernel and the search for new ties are another recurring theme in Clint Eastwood's films.
- Formally there are clear footprints:
 - An initial assembly that includes shots, usually aerial, to contextualize the story as soon as possible. This structure can also be repeated in the closing sequence of the film.

- Camera movements to strengthen the character of the protagonist and the information that the viewer receives about a scene of tension.
- Dialogues avoiding excess of footage, helping to build the nature of the character.
- A dosing information that makes Eastwood doesn't give all to viewers, leaving part of their imagination.
- Lighting that reflects the ambiguity of the human being. He breaks the characters face up, leaving one side in the dark and another well lit.
- Use of semi-subjective shot to bring the viewer more information than their characters.

b. What is the structure and evolution of Clint Eastwood's work?

- Clint Eastwood is within the Hollywood industry, but more in formal aspects than in contents. He built his films thanks to the independence that majors offered him, Warner Bros. and Universal, to compensate his more personal works and less commercial as director with others that search the benefit provided by the box office because he is the actor. That independence has been pronounced over the years and the growth of

Malpaso. Now, Eastwood is free to choose the projects he wants to work, but he continues to rely on distributors to his films obtain the success in box office.

2. Analyze the existence of a personal stamp on the Clint Eastwood's film creation. To develop conveniently this goal we will ask:

a. Where will authorial stamp manifest harder within the works of Eastwood?

▪ We have seen the formal aspects which expresses the Clint Eastwood's authorial stamp but there are other aspects where his footprints are more evident:

- Recurrence to losers characters, to whom fortune is never going to fully smile. In connection with family breakdown, this will be the element where characters lose more.
- Using McGuffins or elements that advance the plot but doesn't have more relevance within it.
- Presence of one or more ghost characters, who have died recently and constantly overfly the plot of the movie.

b. What is the relationship of audiovisual expression and contents with his time and ideology?

- The reference of his works may correspond to the present or the past, but Eastwood never embarks on futuristic projects.
 - Eastwood reflects in detail the times in which his films develop and the characters have the ideology on the context.
 - Eastwood doesn't have problem to reflect contrary ideologies to him, conservative, in order to preserve the credibility of the context.
- c. What are the debts of his cinema with films of other authors taken as guides?
- His most notable influences were Don Siegel and Sergio Leone. From Leone, Eastwood learned how to shoot westerns and the meaning of gender. While the Siegel influence was the production design and the budget distribution but, above all, how to explain the narrative.
- d. Can we consider that in Clint Eastwood's films are structural models of cinematic representation?
- It has been our goal to study the work of Clint Eastwood from a analysis structure that facilitates optimal fit between content and form. This is because the analysis of both elements, we also recognize with the names of story and discourse, explains the difference between what is said and how it is said. Eastwood merges these two sides

of the audiovisual narrative and therefore we decided to use this scheme, based, among other criteria, in technical elements of cinema. It is the harmony of these individual items, divided in content and expression and subdivided in form and substance, which is based on the great success and reception of films whit Clint Eastwood directing.

3. Study answers the viewer has been issuing to the Eastwood's author own schemes. This objective has three questions:

- a. What is the concept of narrative that Eastwood poses for his works and himself?
 - The viewer has an image of Eastwood too stereotypically for his performances in the spaghetti westerns and, above all, by Harry Callahan. Nonetheless, his winners successes, *"Unforgiven"* and *"Million Dollar Baby"* and other films of resounding success, as *"Gran Torino"*, have managed to change that image clearly playing against him.
- b. Do you see changes in the following works of Eastwood under commercial response of a preceding work?
 - Absolutely not. Eastwood doesn't look for an audience that he calls "popcorn eaters", but he has in mind an ideal and intelligent spectator to whom he directs his work. Therefore, he doesn't include changes in his films

following the comercial response of them, which contributes unequivocally to affirm his authorial stamp.

c. Can we prove that Clint Eastwood is one of the major economic phenomena of the Hollywood factory? On what does he base his success with the public?

- His results in the box office guarantee it. *“Gran Torino”* is his best result in terms of ticket sales in theaters, exceeding 130\$ millions. His films have benefits, especially since Oscar recognition in 1993 with *“Unforgiven”*.
- But Eastwood also provides an additional economic facet. The Californian director is famous for being strict with the budget and shooting days. He doesn't exceed the limits of available money, so he reduces the costs and therefore the budget. This means that the profit is higher, and to achieve break even point box office revenues may be lower.

3. HYPOTHESIS

To recapitulate the discussion in the beginning of this thesis, we expose again the hypothesis on which we work at the beginning of our research:

1. *All Clint Eastwood's audiovisual productions are American commercial narrative type, based on a transparent assembly in the level of expression and emotive issues in the field of*

content. These include the family and American values, the American way of life.

2. There is a stamp on Clint Eastwood that is manifested throughout his filmography and may vary according to specific factors:

a. Eastwood respects a lot the contextualization of his works, which marks some of his basic pillars. The Californian director respects the uses and customs of the time in which provides his audiovisual speech, including aspects such as music and lighting.

b. Existence of small subgroups in the overall work of Clint Eastwood, referred to thematic or intentional criteria, even commercially.

c. Future creations that are debtor of the success or failure of any film that marks the next step and discards others.

3. Clint Eastwood divides his work into three sections, according to his purpose, but he contains fixed or invariant schemes in terms of stylistic and functional:

a. The first is about the films that have an commercial objective, and which forces to adapt the content. The main objective is to engage the public through appropriate psychological and emotional elements.

- b. The second group are those films that seek recognition of the members of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences to obtain the largest number of Oscar. They are impeccable movies and a much deeper content.*
- c. Finally, the subgroup consisting of those works of Clint Eastwood in which he only seeks to please himself. Clint Eastwood's most personal projects which do not expect great fundraiser, but meet his concerns from the authorial point of view.*
- 4. Thanks to previous work, expectations are generated in especially sensitive segments of audience of Eastwood's work, for and against.*
- a. Eastwood listens to his viewers but they do not mark the future of his cinematographic creations. He knows the formulas for success and try to exploit them to gain recognition, but not always form public, but critics and / or himself.*
- b. Although Eastwood doesn't fully exploited merchandising facet, the audience has access to a wide variety of promotional items related to each of his films. There are even products focused on Californian director as mythical figure of western.*

4. STYLEMES LIST

1. Theme:

Clint Eastwood's ideology is marked as a convinced nationalist and proud of his American roots. Therefore, one of his most consistent identity is to highlight in the themes of his films the American values and American way of life, where the individual, the family and love of country are exhibited as bulwarks.

2. Gender:

The classic style of filmmaking by Clint Eastwood, in André Bazin's theories, makes researchers consider him the last classic filmmaker. This statement is logical because the basis of his work is founded on established film genres and decades consolidated. The western is his genre by quintessential, but he has made other titles in genres as stringent as the suspense, adventure, romance, drama... Perhaps this concern for what has been chemically pure, lead him, as personal sign, not to mix them in his work, so you will not find comedy-romantic, psycho-thriller...

3. Contextualization sequence:

Eastwood wants the viewer is located as soon as possible in the context in which the film is developed physically. For this he always uses general shots early in the film, many of them aerial, which bring the viewer to the place and the time at which the argument is going to develop. This constant is one of the most notorious of his work. Even many of his end shots to make way credits are also shots that move away from where it ends, which connects with the following styleme. The hodological space created by Eastwood has a high degree of comfort for the viewer and it leverages its initial approach to the necessary suspension of disbelief of the viewer when he watches a movie.

4. Dosage of information:

Eastwood targets an ideal viewer he believes that doesn't need all the information to understand his films because the story is incardinated between a before and an after in the flow of his life. The past only interests if it is significantly useful for the plot, since Eastwood eliminates the superfluous of the narrations (hence the title of 'classic', as we mentioned above). The future is not important as the camera closes the film and thus the interest on the possible evolution of the character's life, though the audience will feel emptiness. Within plot the informative ellipsis are recurrent when it wins in agility or he fears falling into redundancy or risk mislead about the plot. Eastwood sets the tempo for the viewer to read to cause the intended effects.

5. Dialogues:

The basis of the film constituency regarding a known or intuited before and a future after, has to hold onto iconic pillars, sound, music or dialogued within the film. In Clint Eastwood's cinematography, dialogues are always directly related to the dosage of the information provided to the viewer and are used in an informative way to fill the gaps, usually on temporary situations before the start of the story and to outline the temperament of the characters in full, along with their actions. This is a purely hodological styleme.

6. McGuffin:

One of the stylemes that sets apart Eastwood from the pure narrative transparency is that he introduces into the main plot some satellites, using adjuvants elements of action, Hitchcock's McGuffin style, but without the prime mover of that; i.e. its nature would be more functional than artistic, as happened with Hitchcock. They are functional elements that advance the

plot and they are not always resolved by the end of the film, for fulfilling its mission, and either the viewer does not need to be resolved.

7. Ghost character:

The ghost character, or character in absentia, is constantly present in Eastwood's films. This styleme deepens into the spiritual concept of the other characters. Death makes a character becomes a ghost that hovers over the actions of the protagonist and enables even the narrative game of the third impersonal narrative voice (voice-over).

8. Character of the loser:

The constant theme of his characters is away from the Hollywood classic cinema, inheritor of Hays code, usually Manichean, for hooking up with the style of black cinema, although the theme belong to this genre or not. His heroes are also antiheroes, in a kind of dual balance between character in his profesional field and the character in his family field. It is a dialectical discourse in which the confrontation of the worlds in which the characters are developed (work / family; outside world / inner world; friends / enemies) marks the progress of the plot. So all characters have the breath of the loser as opposed they are never fully winners.

9. Treatment of the hero:

The zero degree of writing is broken with a constant camera movement that reflects a styleme perceptible for the audience. The character of the hero (usually played by Eastwood), is always raised above the other characters in the moments of greatest tension in films, using a shot, usually short, of his head in a low-angle shot, goes up slightly in a limited but effective travelling.

10. Lighting:

The verisimilitude of Clint Eastwood's works makes the use of light is the most similar to the effect that they would create a sequence in natural sources, it's a 'diegetic' light. His stamp is marked on the delicate balance that is the fact that, without leaving this framework, makes use, to characterize his characters, to intentioned chiaroscuro, but natural. This game of lights helps to highlight his philosophy that people are not good or bad *per se*, but everyone may have a dark side and a light one, according to circumstances.

11. Assembly:

The zero degree of writing is the form of the narrator in all his films to facilitate readability. This is a classic assembly serving understandability by the viewer. Eastwood doesn't hide data in omniscient third person, so that his assembly is not always lineal. He uses flashbacks and prolepsis if it is necessary, rather than creating information gaps, for not to play with the dosage of the information or to trick with the knowledge of the viewer.

12. Semi-subjective shot:

Within the zero degree of writing, with omniscient extradiegetic narrator, the Eastwood's favourite, is allowed underline effect using semi-subjective shot as it provides the viewer more information than the characters do and so he can't feel disappointed.

13. Music:

Eastwood works with foreign musical compositions at the beginning of his filmography, and the rest is own. His films are based on creating musically leit motifs, which are recorded indelibly in the mind of the viewer during the film. These don't identify the character but the story, like the notes of the guitar in "*Unforgiven*", or the piano in "*Gran Torino*". At

this point it is obvious that extradiegetic music always dominates diegetic one.

14. Directing actors:

Clint Eastwood is a faithful follower of the interpretive method of Lee Strasberg (and close to Stanislavski with psychological realism and experiential techniques) so the information that helps to refine and customize his actors, their characters, is total, leaving no room for doubt. This attempt to 'feel' the character as part of the actor (the actor does not interpret, is) is reflected from the production design, as lineal as possible, to the atmosphere on the set, always silent for introspective construction of the actor. Eastwood has got to extract great performances from the actors who have been under his management, winning numerous awards, including half of the 10 Academy Award. The Californian director has made the personality of his characters conforms to personal creativity of the actors, so they can shine in their jobs.

15. Crew management:

Eastwood has created around himself a stable and optimized technical and production team. Even this peculiar way of understanding cinema has made his cast is called 'Malpaso family', something unusual in the American film world. As a result, his personal style of filmmaking is not affected in the different films as the working style is the same. This styleme is understood as a tool for other stylemes (phenomenological invariances recurrent in his work) manifest as a calm and steady flow of work both in the technical and artistic resources.

5. FINAL CONCLUSION

We end this thesis stating our final conclusion, which reaffirms the principal of this paragraph:

Clint Eastwood has his own authorial stamp that identifies him for those who observe his films. So that, we consider the Californian director brings originality and creativity to his works, whether audience or criticism like them or if they are only aimed to please himself.

Clint Eastwood is one of the most brilliant directors that Hollywood has provided in its history, since he demonstrates versatility and adaptation to deal different contents with the same rigor and technical expertise. His theme, and within it, the characters that develop it, also presents an unusual depth accentuated by the technical elements that are available to the Californian director.

He is a great author that, through the sum of each of the elements of a film, which include from the composition of the script until the strategy of the film distribution, generates a result that surpasses, all by far, the various parts, although these are great by themselves too.

Clint Eastwood knows the formula for success and so, as the ultimate end of creation that is taking place, he uses them in one way or another. The use of certain characters or certain dialogues serve as tools to get viewers, critics or himself, give the acclaim he desired to the movie.

We could not finish these conclusions without specifying the schedule we have used as a reference since the beginning, that comes from the prestigious research and not sufficiently valued, Seymour Chatman:

5.1. Story

- Events: Actions and events always fall within the typology that is own in the genre classic film. Eastwood, especially in the western, presents actions the viewer recognizes without difficulty, since they belong to the universe of the genre in which they find.
- Existing: Characters and scenarios. They are all easily identifiable by the context in which the story unfolds. In westerns occurs an accentuation of this identifying transparency, responding to stereotypical role inherited the previous works of other authors, although Eastwood can contribute with additional features that shade his character. The characters do not make changes in their behavior to try to transform their role in the film, but Eastwood can make us see their motivations, whether good or bad, to totally understand them.

The locations try to attract the public to the verisimilitude of the story. Eastwood works with production designs where scenarios can not blow transparency that reflects the other technical sections of the films.

- Theme, people, things, ideology and referents: always adapted to the genre to which they belong. As a whole they have deep dimensions, although at first glance it may be considered trivial matters, superficial characters or poorly defined ideologies. In matters such as family or the American way of life, Eastwood demonstrates an ideological penetration and a special theme, because these are the issues in which the director deepens more.

5.2. Discourse

- Structure of the audiovisual narrative transmission: it won't always be equal, it depends on the genre in which film unfolds to accommodate this issue. A thriller won't have the same structure as an action movie, or a romantic. In the case of western, he practically will trace the structure of the films that are in this genre, establishing how to show, for example, presentations, tension, climax or outcomes, to name just a few moments.
- Demonstration: The items that Eastwood uses in his films, whether in nature visual, auditory or audiovisual, are part of the constants provided by the genre in which they develop. So, the soundtrack, special effects or lighting are at the service of the Californian director to strengthen the property he wishes, both in actions and in characters, introducing, as a graft, in the psyche of the viewer.

The combination and weighting of the technical elements, that so wisely Clint Eastwood has used throughout his films, is what led him to make high quality movies or even master, within the parameters of the genre classic cinema. We could not, in this aspect, set dividing lines between the elements contained in each of his films, as it has a commercial, industrial or personal purpose. What is clear, where is the skill of Eastwood, is that the set of weights that gives, as the ultimate goal of the film, will be very different, giving different readings although Eastwood's footprints are indelible in all of them.

II. BLOQUE TEÓRICO



1. EL AUTOR CINEMATOGRAFICO: DIFERENCIAS ENTRE AUTOR REAL, AUTOR IMPLÍCITO Y NARRADOR

Los planteamientos acerca de quién es realmente el autor de una obra cinematográfica han levantado desde los orígenes del mismo arte toda una serie de discusiones y desavenencias entre los pensadores que le han dedicado parte de su literatura a este tema. Pero discurrir sobre este concepto inicial nos podría llevar a la falsa sensación de que todas las obras realizadas desde tiempos de los Lumière son exactamente iguales. Nada más lejos de la realidad puesto que, según todo el mundo puede llegar a saber, aunque sólo sea por el mero empirismo de ir a una sala de cine, no hay películas exactamente iguales y, en gran parte, ni siquiera podemos considerar que la mayoría de ellas sean siquiera parecidas.

Pero antes de entrar en un análisis más profundo de este concepto, conviene aclarar si con la palabra autor nos referimos exactamente a lo que conviene, según una definición del mismo. La correcta distinción entre autor real, implícito o narrador debe ser explicitada puesto que, aunque *a priori* podemos llegar a la conclusión de que son iguales, pronto estableceremos las necesarias distinciones.

Según Monroe Beardsley *“el hablante de una obra literaria no puede ser identificado con el autor y, por consiguiente, el carácter y condición del hablante sólo pueden conocerse a través de la evidencia interna, a menos que el autor haya proporcionado un contexto pragmático, o que diga que lo*

*ha hecho, que lo conecta con el hablante*¹⁰. Por tanto, tenemos que distinguir entre lo que es el autor de una obra y lo que es el narrador de la misma, y si éstos son dos conceptos concomitantes o no. Pero no quedaría suficientemente bien explicado si utilizamos el concepto de narrador para identificar lo que Beardsley llama el “*hablante*”. De hecho, y según vayamos avanzando en esta explicación, observaremos como ese narrador es el único elemento que no es estrictamente necesario en una obra, cualquiera que sea la naturaleza de la misma.

Deberemos utilizar, pues, otro concepto que reúne a la vez una mayor extensión en su definición interna y que, al contrario de lo que ocurre con el narrador, siempre es necesaria su presencia en cualquier texto narrativo creado. Será Wayne Booth el que lo defina mejor apuntando que “*al escribir [el autor real] no crea simplemente un ‘hombre en general’, ideal, impersonal, sino una versión implícita de ‘sí mismo’ que es diferente de los autores implícitos que encontramos en las obras de otros hombres... Ya llamemos a este autor implícito un ‘escriba oficial’ o adoptemos el término recientemente recuperado por Kathleen Tillotson —el ‘segundo ego’ del autor— está claro que la imagen que el lector recibe de su presencia es uno de los efectos más importantes del autor. Por muy impersonal que intente ser, su lector va a construir inevitablemente una imagen del escriba oficial*”¹¹.

La aportación de Booth con este autor implícito se puede considerar impagable puesto que clarifica, y mucho, quien es, dicho de otro modo, el Demiurgo particular de cualquier obra. Es claro que el autor real de esa obra no es ni mucho menos el autor implícito de la misma puesto que, esto no se le puede escapar a nadie, un mismo autor real adquiere una personalidad distinta en cada manifestación que realice proporcionando a

¹⁰ BEARDSLEY, Monroe (1958): *Aesthetics*. Nueva Cork. University of Alabama Press. Pág. 240.

¹¹ BOOTH, Wayne (1974): *La Retórica De La Ficción*. Barcelona. Bosch. Págs. 70-71.

su creación los matices necesarios para que ésta se pueda considerar única. Por poner un ejemplo clarificador, el autor implícito de las películas *“El Sargento de Hierro”* y *“Los Puentes de Madison”* no es siquiera parecido, puesto que el primero es un autor comprometido con la beligerancia de su país, con la disciplina y el orden. El segundo se centra más en los personalismos, la búsqueda de un sentimiento y la muestra de la realidad adulta.

En ambos casos el autor real es el mismo, aunque asumiremos esta realidad sin haber resuelto todavía convenientemente la pregunta que nos hacíamos al comienzo del capítulo, y no puede considerarse a Clint Eastwood como autor en el que se pueda dar la asunción de todo lo anterior. Y aunque pudiera ser así, no podríamos recorrer el camino inverso, puesto que claro es que Eastwood no los explicita a la vez en todas sus obras. Por lo tanto tenemos que asumir la clara diferencia entre el autor real y el autor implícito de las obras, pero queda en suspenso el papel del narrador.

Para clarificar estos dos términos deberemos recurrir a las diferencias entre uno y otro, o al papel que uno, el autor implícito, va a desarrollar siempre; y otro, el narrador, sólo cuando el primero permita que lo haga. Por tanto, el autor implícito *“no es el narrador, sino más bien el principio que inventó al narrador, junto con todo lo demás en la narración, que amontonó las cartas de esta manera especial, hizo que estas cosas sucedieran a estos personajes en estas palabras o imágenes. A diferencia del narrador, el autor implícito no puede contarnos nada. Él, o mejor dicho, ello no tiene voz, ni medios de comunicación directos. Nos instruye silenciosamente, a través del diseño general, con todas las voces, por todos los medios que ha escogido para enseñarnos”*¹².

¹² CHATMAN, Seymour (1990): *Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid. Taurus Humanidades. Pág. 159.

Por todo lo anterior se establece la diferencia entre el papel que juega el autor real, el implícito y el narrador en cada obra. No olvidaremos que el narrador puede existir dentro del texto o no. Será, como comentamos anteriormente, el autor implícito, al que le hemos atribuido ese papel de Demiurgo dentro del Universo del texto narrativo, el que decida quitarse la costilla para darle vida a su imagen o semejanza, o tal vez no.

Tampoco deberemos dejar de tener en cuenta que el autor implícito de cualquier obra es solamente y nada más que uno, lo que no ocurre obligatoriamente con el autor real puesto que éstos pueden ser varios. Con esta aclaración vamos acercándonos un poco más a la respuesta que necesitamos desde el principio, puesto que cualquier obra cinematográfica se considera plural si tenemos en cuenta la cantidad de personas que intervienen en el proceso de su creación, aunque el autor implícito de la misma sea único.

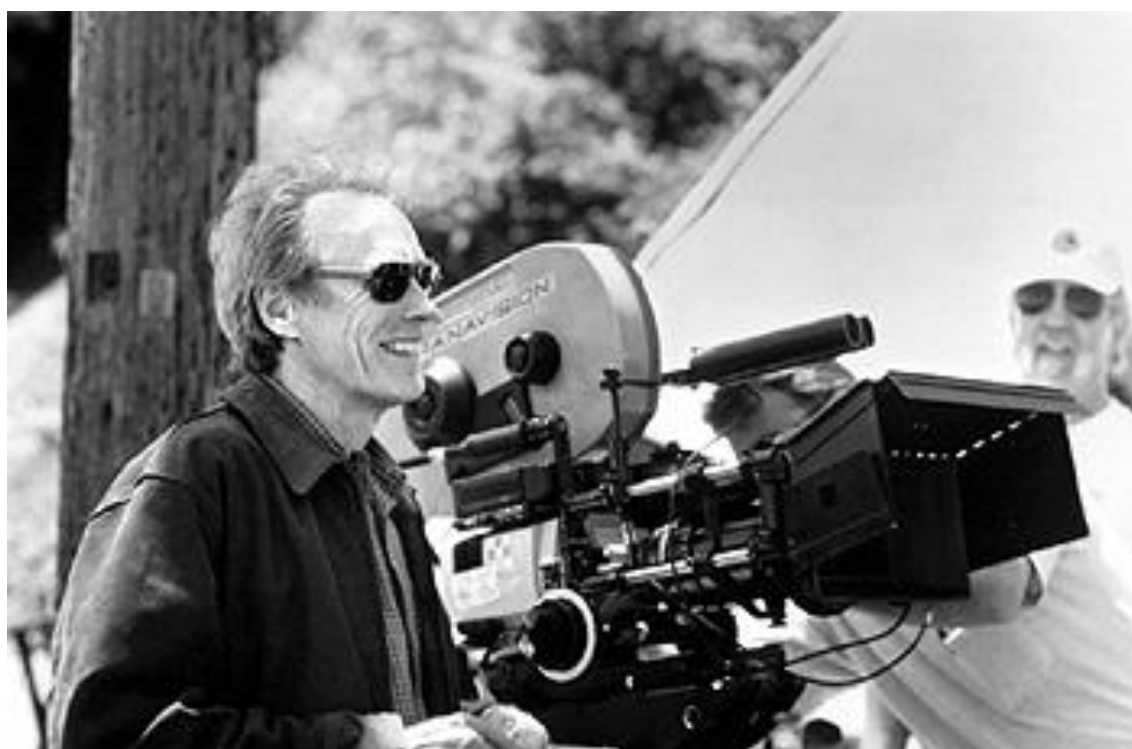
Una primera pista para continuar con nuestra explicación que debe establecer con meridiana claridad los conceptos de autor real, implícito y narrador. A éstos les deben seguir otros que, como si fuera por efecto reflejo, van a existir siempre que los primeros lo hagan. El concepto de lector real es tan cristalino como lo puede ser el de autor real y que correspondería a cualquiera que en estos momentos está leyendo estas líneas, sin importar ni atender a ninguna condición. Sin embargo también podemos hablar de un lector implícito que, al igual que el autor implícito, es de obligada existencia.

Éste sería el público presupuesto por la narración y puede tener forma de personaje dentro de la obra, aunque está no es una condición de necesario cumplimiento. Por último, el personaje narratario también reúne las características del narrador y no tiene una obligatoriedad dentro de la

obra, aunque suele utilizarse para informar al lector real de cómo debe enfrentarse al lector implícito.

Visto todo lo anterior resumiremos en un pequeño esquema los conceptos anteriormente explicados según su naturaleza y según la necesidad de su existencia en cualquier texto narrativo:

	Naturaleza	Existencia
Autor real	Extrínseca	Obligatoria
Autor implícito	Intrínseca	Obligatoria
Narrador	Intrínseca	Opcional
Lector real	Extrínseca	Obligatoria
Lector implícito	Intrínseca	Obligatoria
Narratario	Intrínseca	Opcional



2. EL CINE ANTE SU PROPIA ESENCIA

Centrados ya sobre el concepto de autor, nos volcaremos más en su concretización sobre el arte cinematográfico. Como nos preguntábamos anteriormente deberemos decidir sobre quién es el autor de las obras provenientes del séptimo arte. A día de hoy, podemos darle muchos calificativos al concepto de cine, pero uno de los que, para su suerte o para su desgracia, siempre le acompaña es el de industrial.

No podemos obviar que existe una industria cinematográfica puesto que, bajo el sistema capitalista imperante, no podrían crearse películas de no existir la misma. La producción de una cinta es francamente costosa y de no ser por la aportación de capitales de la industria no se podrían acometer ni esos proyectos ni los posteriores.

Evidentemente esta cláusula es cierta siempre que las producciones sean rentables y den los réditos oportunos como para permitir al productor o productores acometer proyectos futuros. No nos inmiscuiremos en este punto sobre lo excesivo o no de estos réditos al no ser de interés para el estudio que estamos proponiendo.

La pregunta que cabe realizarse es si el cine, al ser industrial, puede crear obras dignas de ser calificadas como arte. Mitry aporta un punto de vista sobre este aspecto que debe ser tenido en cuenta: *“Hay que señalar que el cine no se ha convertido en un arte sino gracias a —y en la medida de— su industrialización. Olvidar esto es perder de vista las realidades más evidentes. Pero tampoco hay que olvidar que no podría ser una industria si no fuese un arte, un espectáculo de arte, un relato en imágenes animadas.*

Es preciso, pues, que esta industria sea racional, consciente tanto de sus obligaciones como de sus necesidades y que no procure, cegada por el interés, asfixiar o paralizar un valor que la justifica aunque, no obstante, deba frenar sus excesos”¹³.

El ínclito escritor francés acierta de lleno con sus planteamientos aunque es cierto que hay que hacer acotaciones necesarias. Son cada vez más, aunque resulte paradójico, las producciones llamadas independientes que huyen del concepto de industria y mayoritariamente desde la humildad se embarcan en proyectos cinematográficos. No se puede contradecir a Jean Mitry cuando afirma que el cine es arte gracias a la industria, pero es innegable que también desde fuera de la industria se han prodigado películas que, sin lugar a dudas, podemos calificar como arte.

Hecha esta aclaración merece la pena ahondar en el planteamiento circulatorio por el cual el cine es arte gracias a la industria y es industria gracias a que es arte. Quizá no nos podamos aventurar a discernir si fue primero el huevo o la gallina pero, lo más probable, es que ambos aspectos fueran prácticamente simultáneos.

Los Lumière no pensaban en que el cine fuera a convertirse en industria y así se explica que pusieran tan poco interés en su descubrimiento después de abordar una corta trayectoria prácticamente dedicada al rodaje de documentales y escenas cotidianas. *“La vocación científica y la holgada posición económica de los Lumière les llevaban a menospreciar las posibilidades comerciales de su invento, de modo que en 1898 despidieron a casi todos sus operadores y en 1900 realizaron su última aventura cinematográfica, con una proyección sobre una pantalla gigante de*

¹³ MITRY, Jean (1989): *Estética y psicología del cine. Volumen 1. Las Estructuras*. México D.F. Siglo XXI. Pág. 25.

*veintiún por dieciséis metros. Después abandonaron aquel juguete de óptica por ellos inventado en manos de otros pioneros, que no tardarán en convertir la artesanía de los fotógrafos de Lyon en un gran espectáculo y en una próspera industria que bailará la danza de los millones*¹⁴.

De hecho, cuando Méliès se ofreció a comprar la máquina de los hermanos Lumière recibió una respuesta contundente de Antoine Lumière: *“Amigo mío, deme usted las gracias. El aparato no está a la venta, afortunadamente para usted, pues le llevaría a la ruina. Podrá ser explotado durante algún tiempo como curiosidad científica, pero fuera de esto, no tiene ningún porvenir comercial”*.

Pero los pioneros del cinematógrafo pronto advirtieron las cualidades del mismo y su posible explotación con fines crematísticos. Así, la proliferación de las salas de exhibición llegó y los primeros productores nacieron prácticamente de la nada. Después de esta primera etapa casi embrionaria vendría una nueva fase de superación con el acometimiento de proyectos algo más ambiciosos con la inclusión de actores o el intento de pasar de escenarios gracias a los decorados y a las distintas iluminaciones, aún así todavía más propias del teatro.

Es decir, en cada etapa que el cine iba superando lo acercaba más, y de forma paralela, a los conceptos de industria y de arte. Al primero por la necesidad de establecer una producción continuada, sostenida y mantenida desde todos los puntos de vista, incluido claro está el económico. Y al de arte porque el ingenio de los directores crecía exponencialmente y en cada película que iban realizando se iba acercando a la constitución del séptimo de los artes establecidos.

¹⁴ GUBERN, Román (1993): *Historia del Cine*. Barcelona. Editorial Lumen. Pág. 28.

Pero, además, no podemos obviar que el impacto de este revolucionario invento ha ido aumentándose de una forma espectacular según han ido pasando las décadas. Desde los nickel odeones hasta las vastas salas dotadas de los mayores privilegios informáticos y electrónicos, y sin olvidar la llegada de la televisión, el público se ha ido incrementado pasando a ser uno de los mayores, sino el mayor, espectáculo de entretenimiento.

Y es que no es menos cierto que el cine tiene su significación al estar dirigido a un público. No se concibe, salvo casos que podríamos considerar como estadísticamente despreciables, que alguien ponga en marcha un proyecto cinematográfico para sólo disfrutarlo él. Ni desde el punto de vista de la industria ni del propio ego es razonable este planteamiento pero el mismo se ha constituido como un arma de doble filo para el concepto de arte. La industria ha provocado que sean prolíficas las obras cinematográficas, extendiendo el abanico de sus bondades y sus maldades. No se duda en financiar casi cualquier tipo de proyecto siempre que este se le pueda considerar como rentable, con lo que el concepto de arte ha quedado gravemente reducido.

Si al principio no dudábamos en afirmar que el planteamiento circular de Mitry era totalmente cierto, ahora podemos asegurar, también por el mismo, que la industria ha hecho separarse en muchas ocasiones, en la actualidad podemos decir que por desgracia en su mayoría, al cine de su carácter artístico. Pero, con el ánimo de salvaguardar la validez de la opinión del propio autor transpirenaico, diremos que así también lo apunta él mismo de manera sucinta: *“En la mayoría de los casos –digamos el 90 por 100- un film no es intencionadamente una obra de arte. Aunque ciertos creadores logren de una u otra manera expresarse válidamente, hay que decir, por desgracia, que no se hace un film para expresarse. Se prepara un*

*asunto alrededor de un nombre, un título –estrella, novela o pieza teatral-, para polarizar el interés del público alrededor de algo o alguien cuyo valor principal consiste en ser notablemente conocido...*¹⁵

¹⁵ MITRY, Jean (1989): *Estética y psicología del cine. Volumen 1. Las Estructuras*. México D.F. Siglo XXI. Pág. 26.



3. LA OBRA CINEMATOGRAFICA FRENTE AL TRABAJO CINEMATOGRAFICO

Con todo lo visto hasta ahora, observamos que la industrialización del cine es patente y, unido al laborioso proceso que conlleva la creación de una película, podemos considerar que cualquier manifestación cinematográfica es fruto del trabajo de varias, muchas podríamos decir, personas. Pero igual que ocurre en este arte también sucede en otro tipo de trabajos donde, a pesar de que existe una colectividad en su gestación, la paternidad del mismo sólo puede recaer en una persona.

Como ejemplos nos pueden servir la construcción de un edificio, de un automóvil o de un discurso político. En un edificio intervienen multitud de personas en su creación pero sólo sobre la mente pensante, el arquitecto, es sobre la que se puede suscribir la titularidad del mismo. Igualmente podemos citar al automóvil, con la aclaración de que ni siquiera en el ingeniero jefe recae en este caso el honor, sino que impera todavía por encima la marca de la compañía.

Por último nombramos un discurso político puesto que si preguntamos a cien ciudadanos de a pie quién redacta los escritos que cualquier político recita en, por ejemplo, una campaña electoral, la mayoría de ellos responderán que el mismo político. Aun cuando el trabajo haya sido de varios redactores de su equipo de comunicación, nadie podría suponer que sea así puesto que el hecho de que sea una persona, además de una importancia socialmente relevante, la que al final pronuncie el discurso

hace que el receptor del mismo identifique el emisor y el mensaje. Lo que es cierto sin dudas puesto que es este emisor el que está, al menos, en el principio y en el final del texto, si no ha hecho además alguna acotación durante el proceso.

Tras estos ejemplos podemos clarificar más claramente lo que ocurre con el cine. Habrá que distinguir entre el trabajo cinematográfico, proceso en el cual es innegable que intervienen muchas personas, no hay más que observar los títulos de crédito al final de cualquier cinta; y la obra cinematográfica, que sólo tiene un autor y éste será el que dé las directrices necesarias para conducir el desarrollo del trabajo y el que dé forma a la obra definitiva.

Pero, tras esta pequeña conclusión, cabe preguntarse quién es esa persona encargada de conducir el trabajo hacia la obra. Podríamos presuponer que es el director el que reúne esas funciones y, por tanto, al que le corresponde desarrollar esa labor. Pero esa especulación podría ser rebatida argumentando las continuas interferencias que muchas veces los productores hacen en los proyectos que financian para que éstos salgan como ellos quieren. O también el guionista, autor del texto que se va a interpretar y que no quiere que se modifique o que pierda el sentido con el que había sido escrito.

Dicho lo cual deberemos observar cuál es el desarrollo normal del trabajo cinematográfico para acertar en esa persona que estamos buscando como autor real de la película. Lo primero que suele ocurrir es que alguna de las personas encargadas en las productoras de cazar y leer guiones suele dejar en la mesa del productor la copia de alguno que le haya llamado la atención especialmente por algún motivo, sea éste el que sea.

Posteriormente si el productor es atraído por el texto suele adquirir los derechos del mismo para su adaptación a la pantalla. A los estudios financieros posteriores, teniendo ya en cuenta la contratación de actores, les sigue la contratación de un guionista, si es que éste no está en plantilla de la productora, para encargarse de transformar el texto y dejarlo listo para ser trabajado en el rodaje.

En ocasiones, el guionista se transforma en un conjunto de guionistas que se encargan, por especialidades, de los distintos aspectos del texto. Es especialmente relevante el papel del encargado de realizar los diálogos puesto que, al fin y al cabo, es éste el que va a dar vida al personaje a través de sus palabras y, en muchas ocasiones, su comportamiento e idiosincrasia también van a depender del dialoguista.

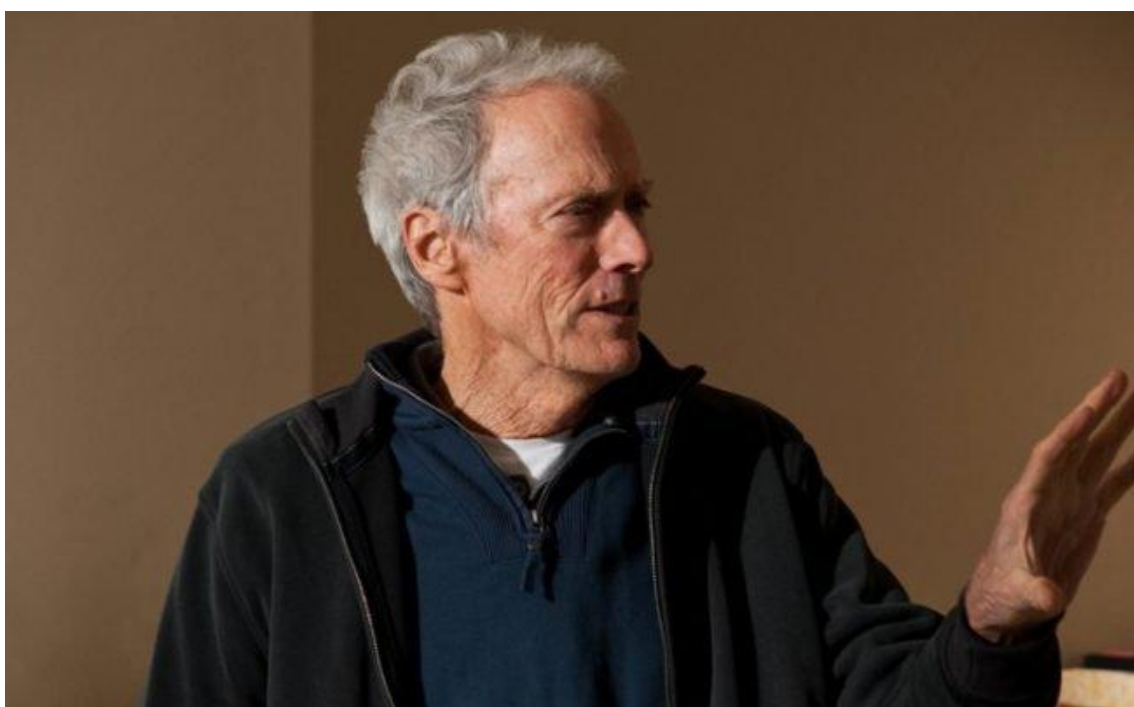
Es en este punto del proceso cuando se va a elegir al director encargado del rodaje de la película. Bien es cierto que en los últimos tiempos se tiende a juntar la figura del productor y del director en una misma persona. Precisamente sería Clint Eastwood uno de los primeros en hacerlo cuando creó Malpaso con la intención de ganar en independencia a la hora de abordar sus proyectos.

Pues bien, el director deberá encargarse de la elaboración de un guión técnico que segmente de forma apropiada, primero en escenas y después en planos, la unidad que constituía el guión. También aquí suele producirse que el director normalmente está acompañado de una serie de ayudantes que gozan de su entera confianza y que le ayudan a la hora de realizar esta labor. Por supuesto, además de segmentar y acotar el trabajo, también se produce un proceso de eliminación de todo aquello que entre el director y el guionista se acuerda que no es necesario para la película por cualquiera que fuera la razón.

Lo siguiente es crear los decorados y buscar las localizaciones. Entran en escena las figuras del escenógrafo, el director artístico y el director de fotografía que tienen un arduo trabajo para reunir los espacios necesarios en los que se va a desarrollar el rodaje. Por supuesto, siempre deberán gozar del consentimiento del director para dar el visto bueno a cualquier escenario que ellos consideren oportuno. Además, y tras tener el escenario, llega toda la gente encargada de los vestuarios, los electricistas, los attrezzistas... que ponen todo a punto para el rodaje.

Si suponemos que los actores, especialistas y figurantes ya están contratados, y algún que otro elemento externo al rodaje como los permisos de los ayuntamientos para rodar, el catering, los automóviles que se vayan a utilizar... se entra de lleno en el rodaje. Aun si todo está excelentemente planificado no podemos olvidar que el papel del director va a continuar siendo fundamental, puesto que no estamos hablando de lógica matemática sino de un rodaje donde, por encima de todo, predomina el aspecto humano.

Con ello queremos aclarar que siempre existen cambios sobre la marcha por muchas circunstancias, sobre todo con todo lo que tiene que ver con los actores. Por ello será necesario que haya una buena dirección de actores que sepa afrontar todas estas posibles fluctuaciones y que, con todo, saque adelante el trabajo. A partir del término del rodaje se desarrolla toda una labor de post-producción, montaje, supervisión y marketing en las que sigue interviniendo de manera importante el director, aunque no ahondaremos más en ellas.



4. EL AUTOR DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA

Una vez expuesto todo el desarrollo de una película debemos volver a la cuestión inicial: ¿quién es el autor único de la obra? Parece que el director no puede tener esas aspiraciones puesto que es el guionista el que le precede tanto en el proceso desarrollado como es él el que imprime el dramatismo al texto y a los diálogos, considerando en este último caso que exista un dialoguista *ad hoc*.

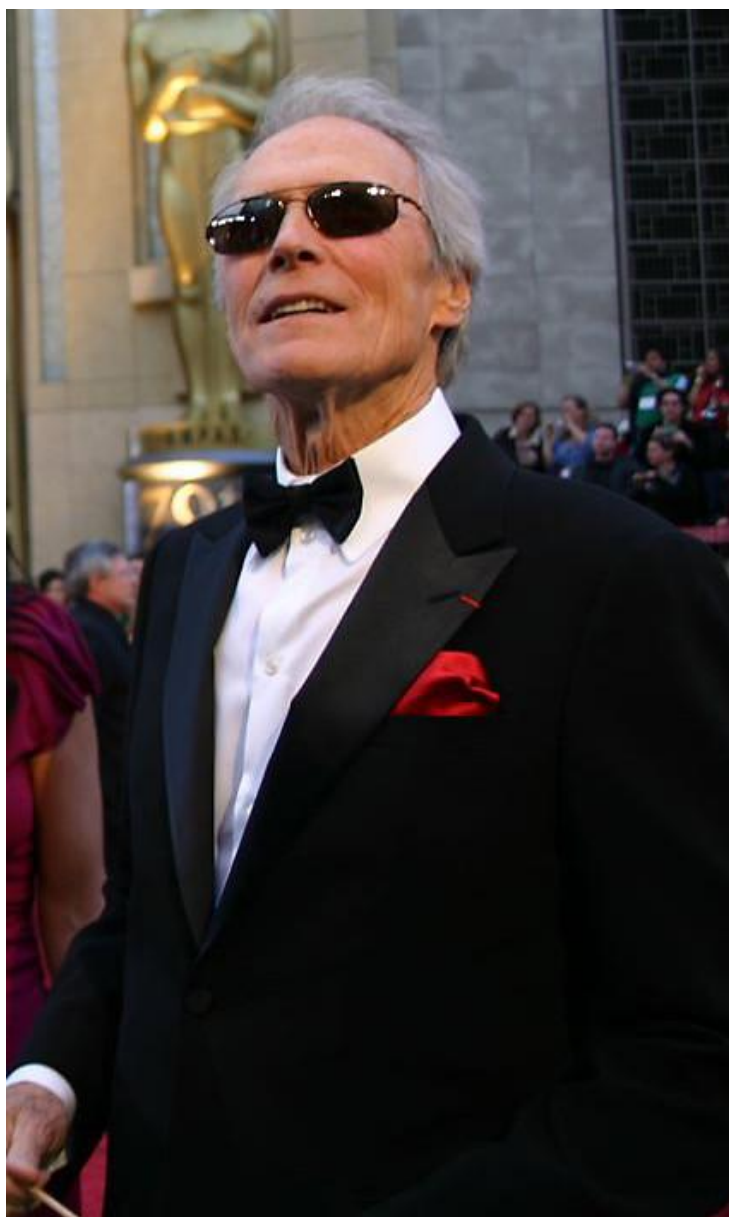
Pero claro es que el guionista no deja de ser un empleado contratado para ese encargo por lo que tampoco podría considerarse el autor de la obra, dando paso entonces a suponer a que es el productor el verdadero autor. También parece desvirtuarse esta suposición puesto que, a pesar de estar en el inicio del proceso y de que puede interferir en el mismo presionando para que se varíen ciertos aspectos a su gusto, no es quien se encarga de dirigir a los actores para que el *film* transcurra hacia el camino que el director quiere. No es un creador como tal sino un instigador, se encarga de establecer un trabajo pero no de realizarlo.

Dicho todo lo cual parece que nuestra cuestión queda en suspenso por no poder establecer con claridad quien es el autor de la obra. Pero la resolveremos rápidamente: *“Entre el guionista, el director o el dialoguista, aquél cuya personalidad domina; aquél que ha sabido imponer con mayor seguridad su voluntad creadora”*¹⁶. Podremos, por tanto, asegurar que en muchas ocasiones el autor va a ser el director, puesto que ordena y dispone

¹⁶ MITRY, Jean (1989): *Estética y psicología del cine. Volumen I. Las Estructuras*. México D.F. Siglo XXI. Pág. 28.

el trabajo del resto del equipo y dota a la obra de su sello personal, como ocurre con las películas de Clint Eastwood.

Pero si no pasa de ser un mero funcionario de la imagen, un técnico bien entregado a su trabajo pero cuyo papel no va más allá, el director no puede considerarse el autor de la obra y pasa ese testigo al guionista o al productor. Como casos ejemplificadores están las series americanas de carácter comercial donde casi en cada capítulo hay un director distinto y es al productor al que se considera padre de la obra.



5. DIRECTORES AUTORES Y DIRECTORES NO AUTORES

Ya hemos especificado quién es el autor de una obra cinematográfica pero cabe preguntarse que, si por número de manipulaciones durante el proceso, el director es *a priori* el presunto autor, cómo puede perder esa paternidad a favor de otras figuras del trabajo como el productor o el guionista.

Hay que tener en cuenta que hoy en día y gracias a los continuos adelantos técnicos que se van sucediendo, cada vez es más accesible el hecho de poder realizar una película casi para cualquier persona. Hablábamos en otro apartado de la cada vez mayor producción de cintas llamadas independientes, provenientes de gente con inquietud cinematográfica que posee recursos limitados para su producción o que no tiene acceso a ellos por no convencer a una productora de que financie el proyecto. Aun así, los noveles realizadores se lanzan al rodaje y, gracias a esos avances, logran acometerlo.

Si consiguen dar un paso más, llegan a productoras dominadas frecuentemente por el sello del gran productor, como es el caso del propio Eastwood o el de Steven Spielberg. Allí hay montadas casi cadenas de montaje al estilo de la automoción, donde decorados, luces o incluso actores están a su disposición, a través de la propia productora.

El director entonces se ve en la disyuntiva de desarrollar el trabajo según sus propias condiciones, intentando dar su toque personal, o admitir las reglas de la productora, dándole la forma que a ésta le gusta.

Obviamente la primera elección es muy arriesgada puesto que puede suponer el principio y el fin del novel realizador, que si no agrada a sus jefes obtiene como recompensa la puerta de salida.

La segunda opción, más conservadora, conlleva dejarse guiar por el conjunto de técnicos y artistas de 'la casa' que saben perfectamente lo que reclaman los grandes productores y que van a guiar al director para que se note que es un producto de esa específica productora. Por lo tanto, el director, en este caso, se limita simplemente a ejercer sus competencias de la mejor manera posible, menoscabando muchas veces su potencial y dejando de lado aspectos tan importantes como la correcta dirección de actores y actrices, que tanto podría ayudar al *film*.

Por supuesto que nadie podría decir que el director no ejerce su papel, puesto que domina toda la parte técnica, e incluso humana, de su oficio. Pero en ningún momento podrá considerarse el autor de esa obra. Si decíamos que el productor encarga pero no crea, aquí este tipo de director ejecuta, pero está muy lejos de poder dar vida a algo, ni siquiera en el celuloide. Son pocos los directores que han conseguido consagrarse y todos ellos sin excepción lo han hecho porque han sabido implantar el estilema autorial a cada una de sus obras. Claro es que ese estilema deberá ser distinto los unos de los otros y deberá aportar algo nuevo al concepto genérico del cine, aunque estas cláusulas las desarrollaremos un poco más adelante.

Lo que nos interesa ahora es saber discernir entre el director que llamaremos con galones y el director raso. Este último tipo de director ya apuntábamos anteriormente que se trata de un personaje más dentro del equipo de rodaje. Solamente se dedica a ejecutar sus labores más técnicas,

olvidándose de que no es así como verdaderamente se crea una obra cinematográfica.

La preocupación por estas actuaciones técnicas no implica, obviamente, que haya una despreocupación por las acciones estéticas, de hecho, la acción técnica conlleva una acción estética tanto implícita, por la mera consecuencia de la fórmula acción y resultado de la misma; como explícitamente, puesto que en el caso del cine queda plasmado en cada uno de los fotogramas que se rueden, sean éstos aprovechables o desechables.

Por tanto el director debe saber las consecuencias de sus actos aunque no conozca el oficio del técnico que le está ayudando, puesto que además suponemos que a la hora de dirigir ha recibido los conocimientos necesarios. Por tanto *“él debe saberlo de un modo absoluto (...) es incumbencia de la estética, es decir de la teoría pura y de ningún modo de cualquier oficio práctico”¹⁷*.

Nos enfrentamos entonces con un director del tipo raso que realmente no concibe en su totalidad el proceso de creación de la película, sino que rueda y dirige sólo ciertas partes del proceso, mientras que deja los aspectos técnicos para que otros lo hagan en su lugar. Esa fórmula casi nunca da resultado, salvo que exista prácticamente una fusión entre las mentes de todo el equipo para encaminar el trabajo hacia un mismo sentido, como si realmente fueran una voz única.

Es cierto que en estos casos los resultados suelen ser magníficos, elevando la película a la categoría de obra maestra, pero también es cierto que solamente se produce en una franca minoría de los proyectos que se

¹⁷ MITRY, Jean (1989): *Estética y psicología del cine. Volumen 1. Las Estructuras*. México D.F. Siglo XXI. Pág. 34.

arriesgan a ello. Uno de los que comparten, a medias, esta teoría es Clint Eastwood, que confía en su equipo casi ciegamente puesto que, muchos de ellos, llevan cerca de 30 años al lado del californiano y existe casi un ejercicio telepático en los rodajes.

Decimos que sólo a medias porque no deja de ser curioso que el propio Eastwood asume que tiene una concepción total del proyecto, incluidas todas y cada una de sus fases y de sus aspectos técnicos. A menudo supervisa y aprueba cualquier decisión que haya que tomar sobre este terreno con lo que ha alcanzado un gran conocimiento de casi todos los oficios que se desarrollan en el trabajo cinematográfico. Esto le ha hecho afirmar que de no poder dedicarse a la dirección no cree que tuviera ningún problema para ejercer cualquier otro de esos oficios.

Queda demostrado entonces que dedicarse a la dirección es una tarea fácil si se quiere alcanzar el grado raso dentro del gremio. Pero llegar a ganarse los galones es algo de extrema complicación porque supone dominar un sexto sentido, la intuición, y alcanzar un séptimo, el conocimiento absoluto de la estética cinematográfica que llegue a convertir el trabajo en obra. Por supuesto, y siguiendo dentro de esta línea marcial, el bastón y el mando sólo lo alcanzan una pocos elegidos llamados para la gloria y que tienen el privilegio de que a sus películas se les considere obras maestras.

Ya ha quedado claro que sólo la técnica y la mera ejecución no pueden servir para hacer a un buen director. Primero deberá empezar por saber utilizar los códigos que le lleven a dominar el lenguaje oportuno que debe ser usado. Después de estar dotado de un estilo que podemos considerar innato y que nos podría llevar a cuestionarnos si el cineasta nace o se hace, aunque no es por ahora el objeto de nuestro estudio.

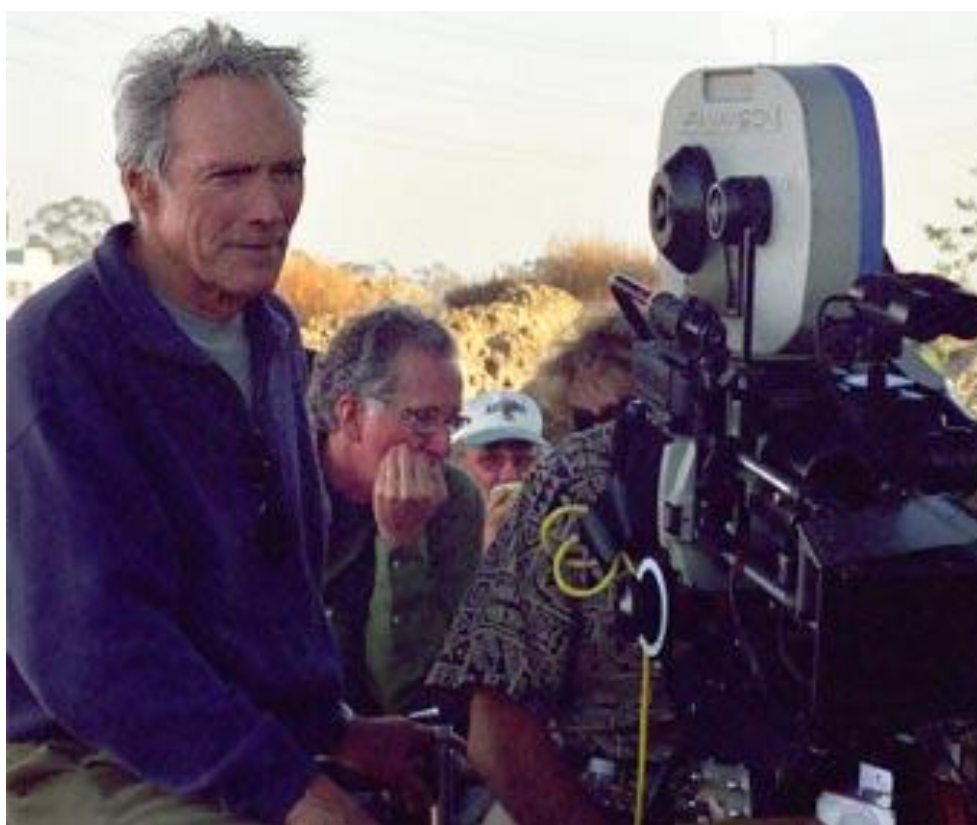
Ese estilo comprende una estética que le debe ser propia para que la obra vaya a poder recibir su sello personal, suponiendo claro que además de tener estos conceptos el director va a saber utilizarlos en el momento oportuno. Con todo, creará su propio estilema, casi podríamos atrevernos a decir que va a crear su propio universo, compuesto de axiomas y leyes que van a dar la originalidad necesaria a sus obras y, al punto, su carácter de únicas e irrepetibles.

La existencia de las leyes citadas anteriormente no significa que éstas se puedan aplicar sin rigurosidad y con atisbos de aleatoriedad. Es obvio que si así fuera el carácter original de las películas se perdería, con lo que debe haber algo más que ayude al director. No puede haber un solo conocimiento teórico sino se da paso a un desarrollo personal y humano del mismo.

El director deberá ahondar en el texto con el que va a trabajar para conocer todos y cada uno de los aspectos relevantes de los personajes que después deberá aplicar en su función de director de actores. No puede el director desinhibirse de esta función puesto que ya sabemos lo importante que son todos los aspectos de trabajo cinematográfico, y no lo es menos la dirección de actores, con lo que una mala interpretación de la psicología del personaje por parte del director puede llevar a una nefasta manipulación del mismo por parte del actor o la actriz.

Teniendo todo esto en cuenta se puede asegurar que el cine no ha dado demasiados directores a los que se les pueda dar el calificativo de autor, puesto que no hay muchos de ellos que hayan sido capaces de crear unas estructuras básicas lingüísticas que fueran aplicables al cine y supusieran una novedad dentro del mismo. Son mayoría, para desgracia del propio séptimo arte y su creatividad, los que, a pesar de gozar de talento, asumen

las reglas generales básicas que son validas para cualquier director y no son capaces de alcanzar ese estadio de desarrollo personal que les llevaría a uniformarse con galones. Se conforman sólo con hacer algo sin apenas saber lo que están haciendo.



6. EL DIRECTOR AUTOR

Explicado quiénes son los directores autores de sus obras y quiénes no, nos centraremos ahora en los primeros. Debemos justificar algo más por qué consideramos como autores a este tipo de directores, para disipar cualquier género de duda. Ya decíamos con anterioridad que el trabajo cinematográfico es producto de un colectivo pero que la obra cinematográfica sólo puede tener un responsable y esto es debido a que el *film* refleja toda una serie de estructuras, leyes... que derivan en una estética propia y única de ese director.

Por tanto, el director autor es quien moldea la forma y el fondo de la película: la forma en cuanto a todo el trabajo técnico imaginable; y el fondo en cuanto al tratamiento psicológico que le da a la misma, incluyendo en este apartado aspectos ya comentados como la psicología de los personajes aplicada a la dirección de actores o la propia personalidad de realizador.

Diferenciamos de nuevo en este punto lo que es el autor real y el autor implícito, puesto que no hay que confundir la propia personalidad del director aplicada a la película, ya que ésta puede ser coincidente o no en el caso del autor real. En el supuesto del autor implícito sí que podremos asegurar que esta personalidad es absolutamente coincidente para esa obra cinematográfica, que no para el resto de obras del autor real.

Otro punto que tener en cuenta y que nos va a ayudar a profundizar con más claridad sobre el tipo de director autor, o con galones, utilizando la nomenclatura de apartados anteriores, es el de comparar un mismo guión adaptado varias veces a la pantalla por distintos directores. Por poner algún

ejemplo que se entiende cristalinamente citaremos el *“Drácula”* de Francis Ford Coppolla, en comparación con otras películas realizadas sobre el rumano vampiro.

Es obvio que los guiones de las distintas películas no distan demasiado unos de otros, pero es la estética de Coppolla la que hace que se erija como única entre todas ellas. Esto es, posee unas estructuras y una forma de expresión que la hacen distintas al resto de proyectos anteriores y que no pueden ser imitadas por los posteriores.

En este preciso punto debemos volver a plantear la cuestión sobre si, a tenor de lo dicho antes, el autor debe considerarse al guionista o al director. Es cierto que el autor del texto goza de paternidad que no se le puede arrebatar pero sólo ante el mismo texto. No es algo que se puede hacer equivalente cuando estamos hablando de obras cinematográficas puesto que ahí la labor del director se hace indispensable.

Recordemos que nos seguimos refiriendo solamente al director autor, ya que ya hemos desechado cualquier otra figura que no esté a esta altura. Pues bien, es el director el que tiene que crear esa estética, esas estructuras... en definitiva, ese ‘universo’ particular que hace que la obra pase a ser su hijo cinematográfico. Dicho de otro modo: *“Un autor es mucho menos quien imagina una historia que quien le da una forma y un estilo”*¹⁸.

Además, y centrándonos dentro de la dirección de actores, es evidente que en la película hay unos profesionales de la interpretación que trabajan en ella y si el director nos les hace trasladarse a su ‘mundo’, participando de él en una manera total, el trabajo no adquirirá los mimbres suficientes para

¹⁸ MITRY, Jean (1989): *Estética y psicología del cine. Volumen 1. Las Estructuras*. México D.F. Siglo XXI. Pág. 37.

pasar a ser una obra. Es más, el director deberá ejercer el papel de Demiurgo que ya hemos citado en alguna que otra ocasión para dictarle a los actores cuáles son las normas, leyes, estructuras, etc. que imperan en él, aunque les falte un poder coercitivo que más de uno, sin lugar a dudas, agradecería de vez en cuando.

Es por todo esto que muchos directores son los propios guionistas de sus obras, ya que consideramos que el director con galones sí que es capaz de plasmar en imágenes todo aquello que ha escrito sobre el papel. Además, puede conservar con ello todo el espíritu que él mismo se propuso en su escrito, subrayando u omitiendo lo que él estime oportuno y ampliándose a sí mismos todavía más en ese concepto de director autor, que sin embargo restringen para el resto de sus congéneres.

Sin embargo, el guionista no está habilitado para ello puesto que no es objeto de su formación, aunque, por supuesto, haya casos en que se haya podido producir este recorrido del camino en el sentido inverso. Pero no se puede dudar que es más difícil la traducción en imágenes de los textos propuestos para rescribirlos con una estética propia que lo contrario, motivo por el cual nos reafirmamos en nuestra primera cláusula.



7. EL PUNTO DE VISTA DEL DIRECTOR AUTOR

Sabiendo ya cuáles son las características que debe tener el director autor y que, como hemos apuntado anteriormente, es él el que conforma todo un universo alrededor de la película, debemos preguntarnos cuál es, dentro de esa concepción universalista, el punto de vista que adopta para llevar a cabo su obra.

Sin embargo, cuando hablamos de punto de vista debemos hacerlo con precaución por ser éste uno de los términos que han planteado y plantean un mayor número de problemas para aclarar su definición entre los autores que lo han tratado en su literatura. La polisemia del término nos puede confundir desde el principio por lo cual se hace necesaria una explicación detallada de cada uno de sus significados:

4. Literal: A través de los ojos de alguien, es decir, utilizando la percepción.
5. Figurativo: A través de la visión del mundo de alguien, por tanto, concepciones sistemáticas e ideológicas.
6. Transferido: Desde la posición de interés de alguien, esto es, refiriéndose al interés general.

Con la explicitación de estos significados no queremos decir que, tanto en las comunicaciones escritas como en las orales, se tengan que dar de manera única uno de ellos. Por el contrario, es la mezcla de los significados en la misma comunicación lo que hace interesante al punto de vista ya que pueden expresarse multitud de ideas en la misma

comunicación, ya sean éstas perceptivas, conceptuales o interesadas, según sea el significado utilizado.

Pero, centrándonos en el caso de los textos narrativos, además debemos de tener en cuenta lo que ya referimos en apartados anteriores, esto es, que no sólo existe un autor real, sino que hay que tener en cuenta la presencia de un autor implícito y de un narrador, con lo que los puntos de vista son variados y no tienen porqué ser confluyentes, a no ser que así se quiera.

Con todo, va a ser el personaje el que se vea afectado por esos diferentes puntos de vista y el que, en un momento dado, pueda percibir literalmente cierto objeto o suceso; y/o puede estar presentado en cuanto a su conceptualización; y/o se puede hacer referencia a su interés en él (aún cuando él no sea consciente de ese interés).

Además del planteamiento de Chatman, este carácter ambiguo del concepto de punto de vista también fue tratado por Kristin Morrison en su *James's and Lubbock's Differing Points of View*¹⁹, donde Lubbock y sus acompañantes usaban el punto de vista con el sentido de la perspectiva del hablante, es decir, el narrador. Por su parte, James, usaba el mismo término en otro sentido, el de la perspectiva del conocedor o lector.

Otros autores que han escrito y reflexionado sobre el concepto del punto de vista han sido Boris Uspenky²⁰, Allen Tate o Tzvetan Todorov²¹, aportando alternativas al punto de vista como la *conciencia central*, *el punto de observación* o *la visión*, aunque suelen tener problemas para poder

¹⁹ MORRISON, Kristin (1961): *James's and Lubbock's Differing Points of View*. Nineteenth-Century Fiction. Págs. 245-256.

²⁰ USPENSKY, Boris (1974): *Poetics of Composition*. Berkeley. University of California Press.

²¹ TODOROV, Tzvetan (1991): *Crítica de la crítica*. Barcelona. Ed. Paidós.

establecer con claridad la diferencia entre cada uno de los significados del punto de vista, lo que les llevaba a confundir, por ejemplo, el significado conceptual con el de interés.

Visto lo anterior no debemos caer en el craso error de confundir el punto de vista con la voz narrativa. En este punto deberemos volver a referirnos a Seymour Chatman, puesto que el *proffesor* de Berkeley nos da la clave para diferenciarlos con claridad:

*“El punto de vista es el lugar físico o la situación ideológica u orientación concreta de la vida con lo que tienen relación los sucesos narrativos. La voz, por el contrario, se refiere al habla o a los otros medios explícitos por medio de los cuales se comunican los sucesos y los existentes al público. El punto de vista **no** es la expresión, sólo es la perspectiva con respecto a la que se realiza la expresión. La perspectiva y la expresión no tienen por qué coincidir en la misma persona.”²²*

Partiendo de esta afirmación podemos llegar a observar que existen diferentes posibilidades combinatorias. Poniendo como ejemplo el caso perceptivo, tanto lo que ocurre como lo que existe pueden llegar al narrador y ser contados por éste mismo en su propia primera persona. Pero también puede ocurrir que se deje a otro personaje, que no es el narrador, que tenga el punto de vista de lo que sucede, aunque no sea éste el que lo cuente, o tal vez sí. Claro que también existe el supuesto en el que no interese que sea claro y meridiano el personaje que percibió la acción, o si alguien realmente la percibió.

²² CHATMAN, Seymour (1990): *Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid. Taurus Humanidades. Pág. 164.

En este último caso podríamos hablar de algo que los teóricos nombraron como la ‘visión de cámara’, es decir, lo que está pasando ocurre sin necesidad de que haya ningún personaje que realmente lo haya percibido, o también llamado ‘testigo neutral’. No estamos refiriéndonos con esto a que exista un personaje limitado en sus funciones, puesto que, conforme a lo que Chatman nos sugirió antes, esto sería confundir la voz narrativa con el punto de vista. Muy al contrario, deberemos distinguir entre ese punto de vista del testigo cuando exista una voz narrativa y cuando no la haya.

Los diferentes puntos de vista que hemos señalado antes (perceptivo, conceptual, interesado) son independientes en sí mismos desde el punto de vista de la expresión, aunque luego puedan existir conjuntamente en las distintas comunicaciones. Por ello, el punto de vista siempre se encuentra dentro de la historia pero la voz narrativa estará fuera, con lo que puede constituirse la ausencia del narrador como ya habíamos comentado en el apartado correspondiente.

Habiendo establecido ya las necesarias diferencias entre el punto de vista y la voz narrativa conviene considerar cuál es el punto de vista del director autor. La ventaja de la que gozan las obras cinematográficas es que hay infinidad de puntos de vista con los que se puede jugar, además manejando dos variables, imagen y sonido, que aportan información y que, aunque no doblan, sí aportan muchas más posibilidades.

Hay que tener en cuenta que no sólo se puede jugar con los elementos reales sino que también se puede confundir al espectador descoordinando el canal de la imagen con el del sonido, introduciendo un subcanal como es el de la música, etc. Es cierto que la película puede contar de manera fiel a la realidad lo que está ocurriendo, pero también lo es que queda a criterio del

autor el poder modificar estos elementos y disponerlos, gracias a la tecnología de la que dispone, a su orden y criterio.

Uno de estos elementos es el punto de vista, puesto que, aunque la historia corresponda a la realidad más plana, la cámara, como aparato cómplice del punto de vista, puede captar solamente a uno de los personajes o a varios, o tratar a un personaje siempre desde un contrapicado y a otro siempre desde un picado...

Ahora bien, y entrando en el terreno de la dirección de actores, si lo que quiere el autor es dotar a uno de sus personajes de un peso específico en la cinta, puede hacer que la cámara esté captando siempre un plano subjetivo del mismo, haciendo que el espectador se identifique con éste ya que obtiene la misma visión de la realidad que él está viendo.

También tiene la opción de mostrar un plano medio o primer plano del actor mirando hacia un punto a lo que luego se monta un segundo primer plano que nos muestre algo. Ese algo el espectador lo identifica como lo que ha mirado primeramente el personaje y también se siente identificado con él ya que disponen de la misma información

Clint Eastwood, sin embargo, no es un gran amante de los planos subjetivos aunque sí que los utilice en sus películas. Es, sin embargo, el plano semi subjetivo el que más apasiona al californiano ya que en sus obras pretende que el espectador no sólo se identifique con el personaje sino que va un poco más allá.

Eastwood prefiere que el espectador reciba un poco más de información que el propio personaje para que, observándolo ligeramente desde fuera y alcanzando a ver así toda la acción en curso, se pueda

inclusive sentir más identificado con el mismo. Es un proceso complicado pero que, sobre todo en sus *westerns*, lo utiliza con frecuencia y suele dar el resultado apetecido, es más, no sólo consigue identificar al espectador con el personaje, sino que también esa pequeña mayor amplitud de campo le permite mostrar y transmitir al espectador la idea que él quiere.

Como ejemplo, y hablando de sus *westerns*, citaremos *“Sin Perdón”*, donde el personaje de William Munny, interpretado por el propio Eastwood, es el que asume el espectador, pero también transmite el aspecto absolutamente negativo de la violencia, gracias a poder ver al propio Munny y al resto de los personajes.

Es la cámara la que nos ofrece una mayor gama de cambios de puntos de vistas, o que al menos son menos elaborados que la utilización o distorsión de elementos sonoros, faltas de sincronización... El simple cambio de un plano a otro, el desplazamiento de la cámara, el *travelling*... pueden, en cuestión de segundos, aportar al espectador varios puntos de vista sobre lo que está sucediendo.

Aunque también la omisión de desplazamientos, cortes... pueden dar nuevos e ingeniosos puntos de vista a la obra. Fue Sir Alfred Hitchcock el que así lo demostró en su película *“La Soga”* donde, a lo largo de todos los minutos de la misma, se utilizó el mismo plano-secuencia. Aparte de ser un ejercicio de ingeniosidad sin igual, aporta un solo punto de vista, el de la habitación donde asesinan a un personaje, y como éste, sólo con los desplazamientos de cámara y sin insertar ni primeros planos ni planos generales ni ningún otro recurso, es capaz de trasladar al espectador la información oportuna.



8. EL DIRECTOR AUTOR Y SU OBRA CINEMATOGRAFICA

Hemos ya elevado poco a poco sin duda el listón de los directores y nos encontramos ya ante esos que denominamos de bastón y mando y a los que toda su obra cinematográfica les persigue. Como no podía ser de otra manera vamos a considerar a Clint Eastwood dentro de este sector puesto que crítica y público ya lo han elevado y porque, a la vista del estudio de todo lo hasta aquí escrito, se puede afirmar que responde fehacientemente a este modelo.

No corresponde ni es este el momento de juzgar si existe el ‘universo’ o la estética Eastwood. Ya hemos apuntado que hay ciertos autores que gozan de su propio estilema y pensamos que el californiano está entre ellos. Bajo estas dos premisas nos mantendremos firmes y emplazaremos a un proyecto de investigación posterior, que quizá algún día pueda ser defendido como tesis, el cuestionamiento de ambas.

Eastwood es conocido tanto en sus obras como por sus obras, ya que a la faceta de director también hay que unirle la de actor, que además fue la primera cronológicamente y la que, como medio, le permitió el fin de ponerse detrás de las cámaras. Pero se puede decir sin miedo que en las películas que ha realizado hay algo de él, que no tiene por qué ser necesariamente algo de su personalidad.

Lo realmente curioso es que al principio su cine no fue tomado muy en consideración y sólo a partir de películas tan personales como *“Bird”*, *“El Aventurero de Medianoche”*, *“El Jinete Pálido”* y, sobre todo, *“Sin Perdón”*

se produjo un movimiento revisionista de sus primeras obras. Fue entonces cuando se le da valor a éstas, pero incluso llegaron momentos de verdadera exageración, equiparando obras tan menores como *“Primavera en Otoño”* y *“Licencia para Matar”* con algunas de las primeras. Posteriormente, se han olvidado estos últimos títulos y sólo se han dejado para el recuerdo los mejores.

Este movimiento, que hemos explicitado en la figura de Eastwood, pero que es tremendamente general, nos permite reflexionar sobre si, al final de todo, lo que quedan son las obras, el director, o la obra en su conjunto. Decía Giraudoux que *“no hay obra, sólo autores”* con lo que queda claro que toda obra tiene su autor, pero también podríamos apuntar que solamente hay autores en la medida de su obra.

Pero si, como ya hemos dicho, lo que se hace con la obra cinematográfica de un autor es desdeñar las obras más mediocres y sólo conservar aquellas que son maestras, no podemos quedarnos con la obra cinematográfica, sino que deberemos referirnos a las obras de dicho autor. Con ello lo que conseguiremos, en conclusión, es que a los verdaderos autores se les juzgue en la medida que realmente merecen y no se puedan ni inflar leyendas entorno a unos ni consentir la simple difamación entorno a los otros.



9. EL SELLO AUTORIAL EN EL DIRECTOR AUTOR

Hemos hablado anteriormente de que el director autor puede desarrollar toda una estética que le es propia y que sirve para definir su obra. Igualmente, hemos recorrido todo un camino hasta poder hablar ahora del director autor que posee ese sello que hace que sus obras sean más o menos fácilmente reconocibles.

Por último, hemos señalado que no por poseer ese sello todas las obras tienen porque gozar del mismo rango, pero que existe una tendencia a considerar como obra cinematográfica única del director autor con sello aquellas cintas que han adquirido un mayor valor, desdeñando las otras.

Pues bien, si hemos justificado la existencia de ese director autor con sello deberemos esclarecer qué es ese sello. La literatura en este sentido es amplia, con mayor o menor acierto, pero dentro de ella asumiremos la definición que David Caldevilla nos propone, sobre todo porque es el único que tiene un proyecto real para elevar dicha definición a una lograda expresión literaria de plena categoría de estudio, bajo las fuentes propias del discurso audiovisual.

“Definamos sello autorial como la forma particular, personal e intransferible, aunque sí imitable -a la mejor manera de un falsificador de obras de arte, generalmente pictóricas-, que un creador tiene de plasmar consciente o inconscientemente su aportación personal en todos y cada uno de los elementos conformantes de ese todo que llamamos obra y

que como tal nos permite tomarla como objeto de nuestro estudio. En el caso del cine, o más genéricamente en todo el vasto fenómeno audiovisual, nos referimos a la más interesante para nosotros: la del director/creador (sin olvidar la faceta del productor).²³

Como ya hicimos al principio del presente trabajo con el autor real, el autor implícito y el narrador, es el momento de realizar una distinción clara de conceptos para que no haya lugar para la confusión. En este caso, y tratando un tema tan complejo como el sello autorial, deberemos distinguir claramente las nociones de autor/narrador, instancia narrativa y personaje/narrador.

Cuando hablamos de autor/narrador deberemos tener en cuenta que es un concepto que se originó por los críticos, donde podemos citar sin lugar a dudas a André Bazin en la afamada revista *Cahiers du cinéma*. Bazin trataba de reivindicar la figura del artista, entendido como creador en la industria del cine. Esta figura de creador pasará entonces a manos del director, como ya vimos con anterioridad, debido sobre todo a esta nueva visión que se transmite a los espectadores.

Pero no se quedaban ahí solamente los miembros de esta ínclita revista cinéfila, sino que también deseaban restar la importancia que había adquirido el productor de la película. Como también apuntamos en capítulos anteriores, el productor también tenía, e incluso todavía en la actualidad a veces lo tiene, un peso específico y, de hecho, muchas veces presionaba para que el trabajo cinematográfico se realizara según su criterio, aludiendo al carácter crematístico de su papel en la película.

²³ CALDEVILLA, David (2005): *El sello de Spielberg*. Madrid. Ed. Vision Net. Pág. 23.

Por ello, las películas se relacionaban más con los actores que las interpretaban que con los miembros del elenco técnico y especialmente con el encargado intelectual de aunar los esfuerzos de todo el conjunto. Para que quede claro, y usando la nomenclatura anterior, se le quitaban los galones al director y se le dejaba en simple operario detrás de una cámara.

Bazin y el resto de críticos por la causa consiguieron que, a partir de entonces y gracias a toda una serie de artículos y entrevistas que hoy tienen la categoría de clásicas, se haga referencia principal al director de la película. Sin embargo, otros autores también critican el menosprecio que se le hacía al resto de personajes que intervienen en el trabajo cinematográfico al engrandecer el papel del director. Nos quedaremos con la opinión de Antonio Lara²⁴, que sigue esta corriente de pensamiento, si bien es cierto que sabe reconocer la necesaria aportación de los críticos:

“A. Bazín y sus compañeros, entre los que descollaron los futuros directores, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol... contribuyeron a despertar el interés por el cine norteamericano realizado por los artesanos de Hollywood sin descuidar el interés perenne sobre los trabajos de los grandes maestros, pero, en su afán obsesivo por otorgar credenciales de autor (empleando este término, que procede de los conceptos de crítica literaria, como símbolo de todas las grandezas estéticas imaginables) a determinados cineastas, incurrieron en bastantes errores y contribuyeron a un entendimiento del cine alejado de la realidad industrial y colocado al margen de la evolución histórica del medio, especialmente cuando escribían sobre los grandes realizadores norteamericanos. Su empeño en destacar la figura del director

²⁴ LARA, Antonio (1990): *Spielberg: maestro del cine de hoy*. Madrid. Editorial Espasa-Calpe. Pág. 46-47.

sobre todas las demás, silenciando, de hecho, las aportaciones de guionistas, productores, montadores, e intérpretes, provocó una innegable distorsión en los juicios, que condujo, durante varios años, al desconcierto total. En nuestros días, es muy posible que esta teoría, en sus elementos valiosos, siga teniendo una cierta vigencia, pero no como una panacea que ilumine, mágicamente la realidad, sino como una aportación inteligente para entender mejor la obra de los creadores excepcionales. En lo que se refiere a los directores discretos o correctos -que son los más numerosos- dudo mucho que sirva para algo y, desde luego, su utilidad es nula cuando se intenta aplicar al esclarecimiento de fenómenos industriales o técnicos”.

Pero no se habla sólo del director como la persona encargada de elegir planos, sino que tiene una visión cuasi holística del trabajo cinematográfico, en la cual se incluyen funciones tan importantes y que tanto atañen al presente trabajo como la dirección y supervisión de actores y actrices y, en general, todos los aspectos que intervienen en la confección de una película, desde el maquillaje a la construcción del escenario o, incluso, puede formar parte de la configuración del guión literario, lo que cada vez es más usual; aunque no así del guión técnico que, aun siendo de su competencia, últimamente son pocos los directores que lo emplean a la hora de rodar. El director posee una personalidad que lo matiza todo, desde su visión particular del mundo, actuando según sus deseos e intenciones, y desde una psicología y lenguaje propios.

Es justamente aquí donde podemos situar el sello del director autor y personal de cada creador porque cada persona tiene una personalidad que desarrolla en su trabajo, dándole mayor o menor importancia a

determinados elementos. No podríamos afirmar que este proceso es solamente obra de una sola persona, pero lo que sí podemos asegurar es que, desde esa visión universal de la película, el director autor es el encargado de hacer la selección de lo que en cada momento cada uno de sus colaboradores le va proponiendo.

Por lo tanto, su función dentro de ese trabajo es la de la construcción de la historia que posteriormente queda reflejada en las pantallas, aunque pudiera parecer que la misma historia existiera antes de su propia construcción. A través de la selección de determinados procedimientos que no tienen por qué ser de su creación, el director se conforma como el narrador de la historia, puesto que es él quien está encargado de esa selección, normalmente explicitada en la selección de un determinado ritmo para la película a través bien del montaje, bien del cambio secuencial, bien la omisión de cualquiera de estos elementos, etc. Es decir, el desarrollo de las diferentes opciones cinematográficas, normalmente con carácter disyuntivo, para terminar creando, en el caso del sello autorial, su propio lenguaje cinematográfico.

La aportación francesa sigue siendo importante en este punto, donde cabe citar a Michel Marie y Jacques Aumont²⁵ que apuntan que esta producción no nace desde la nada, sino que viene en función de variadas figuras ya establecidas, por lo que su trabajo variará en función de una gramática cinematográfica que, aunque no completada, sí que se puede considerar como existente, introduciendo por tanto la idea del género cinematográfico.

²⁵ MARIE, Michel y AUMONT, Jacques (2001): *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris. Nathan.

Ahora bien, si podemos asumir que queda explicada la figura del autor/narrador, deberemos aclarar cuál es el espacio donde desarrolla su trabajo. En este punto deberemos remitirnos a la instancia narrativa, que es el lugar abstracto donde se elaboran las elecciones para la conducción del relato y la historia, donde se desarrollan los códigos y se definen los parámetros de producción del relato *filmico*, formando parte de ella el propio narrador.

La instancia narrativa puede ser de dos tipos: 'real', entendiendo ésta como todo aquello que no recoge la cámara cinematográfica en sus limitadas dimensiones; y 'ficticia', o aquella que le es interna a la historia y que está explícitamente asumida por uno o varios personajes en cada momento o de manera alterna. En esta segunda acepción va a entrar el concepto del personaje/narrador, que junto con la instancia narrativa y el autor/narrador, son los tres conceptos que nos hemos propuesto aclarar al comienzo de este capítulo.

Una vez aclarados los términos propuestos anteriormente, se antoja como inevitable la conexión entre esto y la definición del estilema autorial de Caldevilla, para poder conformar de una manera correcta una teoría sobre el sello del director autor, asunto que nos ocupa y preocupa.

Ya hemos comentado quién es el autor de la obra cinematográfica y, al hacerlo, hemos comenzado a asentar las bases del sello estableciendo una relación prácticamente causal entre el autor y el creador. También relatamos el carácter selector que realiza el director autor a la hora de contar historia, dándole una especial importancia a este papel desarrollado dentro de todo el trabajo cinematográfico.

No obstante, y volviendo con esto a la especial aportación realizada por Seymour Chatman, nos estamos volcando más en la parte del discurso a la hora de mostrar el sello autorial, es decir, la faceta del cómo; más que la del qué o historia. Sin embargo, se antoja esencial desligar el concepto de guionista que cuenta la historia, aunque sea proveniente de una adaptación o de la idea de otra persona, a la que dota de unos sucesos, unos personajes, un tiempo y un espacio concretos y propios; del de director autor cinematográfico, salvo que ambas circunstancias sean concomitantes, que elige como han de ser esos personajes, a través de la dirección de actores y la asunción de un determinado nivel interpretativo, como afirma oportunamente Jaime Camino²⁶. También hay que tener en cuenta *“el espacio en el que se mueven, pues suya es la última palabra de decoración, de puesta en escena y el tiempo que crea en torno a los actores con sus elipsis temporales y espaciales pertinentes”*.²⁷

Por todo esto, se puede considerar que *“la narratividad se entiende como fenómeno de alteridad y distanciamiento de un narrador respecto a un enunciado... Esta alteridad se plasma en la focalización o punto de vista elegido por el narrador autorial que hace que confundamos objeto con representación. El problema del discurso narrativo audiovisual consiste en la diferenciación y transposición del doble nivel en que se imposta su lenguaje: el del análisis estilístico funcional retórico y el semiótico”*²⁸, donde precisamente este trabajo quiere situar el carácter creativo y creador del director autor con sello de la obra cinematográfica.

Según esto, y siendo consecuentes con el discurso de Chatman, la adjetivización de la ficción podemos atribuirle a la intención de los autores,

²⁶ CAMINO, Jaime (1997): *El oficio de dirigir cine*. Madrid. Cátedra.

²⁷ ASLAN, Odette (1989): *El actor en el siglo XX*. Barcelona. Gustavo Gili.

²⁸ CHATMAN, Seymour (1990): *Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid. Taurus Humanidades. Pág. 67.

que después va a ser aplicada en la práctica, para crear un enlace con lo que es verosímil para el espectador. Cuanto más lo sea y menos forzado resulte asumir esa verosimilitud, el receptor pondrá menos trabas para asumir como cierto lo relatado.

Esto es, se introduce el concepto de la suspensión de la incredulidad, que tiene una mayor relevancia en cuanto al sello de autor puesto que, cuanto mayor sea la impronta de éste, mayor estética propia existirá, creándose una frontera entre el resto de directores, ya sean éstos autores o no de sus obras, y él mismo, puesto que su impronta es única y diferenciada, es decir, tiene sello propio o, como hemos apuntado en otros capítulos, se le otorga el bastón y el mando.

Con ello queremos decir que los signos utilizados en cada una de sus creaciones cinematográficas, en torno a los universos que asumen los distintos personajes dentro del conocimiento general de la película, acciones e interrelaciones de los mismos, son perfectamente oportunos y veraces y crean un estilo propio por el que puede ser considerado este director como un creador.

Además, y como ya señalamos con anterioridad, no es necesario que las nuevas creaciones partan de elementos de su propia invención, puesto que no estamos hablando ni de inventores ni de artesanos. Consiste, pues, en utilizar las posibilidades combinatorias de los elementos existentes para crear, ahora sí, un nuevo estilo que le es singular a este director y por el cual, y sin renunciar a la acepción gestáltica, el todo resultante es diferente al del resto, aun cuando la utilización de los elementos pueda ser la misma.

Queda entonces claro que no se trata de buscar nuevas fórmulas partiendo de la nada o innovando desde los más profundos cimientos, sino

que hay que buscar la apuesta estética personal partiendo de elementos ya establecidos para encontrar nuevos sentidos mediante oposición, adición, supresión, multiplicación o cualquier otra operación combinatoria posible.

De esta forma se establece una manera de hacer las cosas, que si está basada en la recurrencia de manera rítmica a ciertas cadencias o elementos, acaba por marcar una huella en el espectador, a través de sus obras, por la que éste reconoce la autoría de las mismas, y que incluso puede tener seguidores o crear escuela en otros directores admiradores del primero.

Finalmente, y desde el punto de vista técnico, podemos considerar que el sello autorial se centra en las relaciones pragmáticas, sin olvidar la parte poética de lo narrativo audiovisual:

“El modelo de descripción poética del relato audiovisual depende de las relaciones pragmáticas del discurso en particular, en el marco de la elección subjetiva de la estrategia del discurso, de entre todas las posibles”.²⁹

Por último, aunque no menos importante, debemos hacer una reflexión acerca del efecto del género cinematográfico sobre el director autor con sello, ya que es uno de los asideros que todo director, incluso el que no tiene galones, en la actualidad utiliza. Además, y en el caso del sello autorial, deberemos referirnos a él puesto que la variedad en el género suele enriquecer ese estilema ya que, a pesar de las diferentes historias que se puedan contar, los elementos utilizados son casi los mismos, dando lugar a ese todo personal e intransferible que ya hemos citado.

²⁹ VAN DIJK, Teun A. (1992): *La ciencia del texto*. Madrid. Ed. Paidós Comunicación. Pág 127.

Particularmente en el caso de Eastwood, estamos tratando con el llamado último director clásico del cine americano de géneros, y sólo se puede hablar de este concepto ya que *“siguió una senda del todo diferente, y de hecho, insólita en la evolución del arte occidental del siglo XX (...) Así, los géneros más característicos del cine clásico –como el western, el relato de aventuras o el policíaco– manifestaban un rechazo abierto de la complejidad psicológica de la novela o el drama naturalistas para optar por una caracterización épica, y por ello mismo estilizada y emblemática, de sus personajes, siempre más próximos a los de los mitos y las leyendas –y, muy especialmente, a los de tradición artúrica, sorprendentemente actualizada– que a los personajes de la novela o del teatro decimonónicos. De lo que se deduce, por lo demás, otro de los rasgos mayores del relato clásico hollywoodiano: la presencia protagónica del héroe, ese figura mítica de cuyo desmoronamiento había nacido la novela moderna”*.³⁰

Un género cinematográfico está constituido por todas aquellas realizaciones que poseen puntos en común, generalmente referidos a estructura y que, en el fondo, se relacionan con el mismo tema formal que desarrollan, pues no es lo mismo pretender realizar una película de terror que una bélica o una comedia urbana.

Así pues, tenemos que todo director puede arrancar, si así gusta, de unos presupuestos selectivos o poéticos de creación, ya marcados por las propias historias y o los propios discursos que se han ido conformando con el tiempo en torno a películas cuyas bases y presupuestos narrativos han sido ya desarrollados.

³⁰ GONZÁLEZ, Jesús (2006): *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato del cine de Hollywood*. Valladolid. Castilla Ediciones. Pág. 483.

Este patrón, o guía, marca, por selección, algunos elementos con los que el director puede desarrollar sus propias preferencias, pero que en ningún modo lo maniatan o determinan en términos absolutos, pues es su conocimiento cinematográfico el que le indica cuáles van a ser los elementos, de entre los que disponga por la propia naturaleza del género sobre el que se quiera realizar la película, van a ser al final los que se utilicen y cuáles no, o cuáles destacan sobre otros, etc.

III. BLOQUE PRÁCTICO



1. ESCALOFRÍO EN LA NOCHE (PLAY MISTY FOR ME, 1971)

1.1. Análisis

El universo del Clint Eastwood director comienza con una película con muy buenos propósitos y más de un fallo que señala al californiano como *“El Principiante”*³¹. *“Escalofrío en la noche”* supone el comienzo de una nueva era para Eastwood que cumplía por fin uno de sus sueños, aparte del de devolver al *jazz* y al *western* todo lo que a él le habían dado.

No fue ni mucho menos un comienzo sencillo, puesto que tuvo que superar varios escollos para poder llevar a cabo esta *opera prima*. El primero de todos fue el de poder dirigir una película, ya que Eastwood no estaba inscrito en el DNA, el americano registro de directores, sin el cual nadie podía llevar a cabo un proyecto cinematográfico. En ese momento surgió la figura de una de sus dos ‘padres’ de la gran pantalla, junto a Sergio Leone. Fue Don Siegel el que se mostró propicio para apadrinar a Eastwood y, de esta manera, salvar el primero de los obstáculos.

El segundo vendría de la productora con la que Eastwood trabajaba. La Universal no confiaba demasiado en su valía como director. Su trabajo enfrente de la cámara ya no podía ser discutido por nadie debido a sus excelentes resultados (y lo que quedaba por llegar). Pero que el atrevido Clint pensara en ponerse detrás de la cámara a más de un ejecutivo le ponía

³¹ *“El Principiante”* (1990) es la decimoséptima película (si contamos *“The Beguiled: The Storyteller”* como primera dirección) que dirigió Clint Eastwood y que también interpretó junto a Charlie Sheen.

los bellos de punta: “*quién demonios puede tener ganas de ver a Clint Eastwood en la piel de un disc-jockey*”³², se llegaban a cuestionar.

Quizás para compensar ese miedo, fue él mismo el que se reservó el papel principal, puesto que esto garantizaba, y él lo sabía, que la película, al menos, tendría la distribución apropiada y el eco necesario. La anécdota fue que Eastwood, en principio, se mostró dispuesto hasta a renunciar a su sueldo como director para que el *film* finalmente se realizara. El representante del actor/director mostró en ese momento toda su mano izquierda con la productora y consiguió negociar un sueldo, bajo, eso sí, más el porcentaje habitual por el ingreso en taquilla. Además, el presupuesto para la película también era bajo, con lo que, unido todo, la Universal no se pudo negar.

Los principales problemas llegaron, como se ha podido observar, en la pre-producción de la película. Ya en el rodaje todo se suavizó y transcurrió sin problemas. Jessica Walter y Donna Mills fueron las compañeras femeninas de reparto de Eastwood que encarnarían a la oyente paranoica y a la ex novia del *disc-jockey* interpretado por Eastwood. La anécdota de la película estuvo en el papel que el mismísimo Don Siegel se atrevió a protagonizar en un cameo memorable.

El guión de la película, si bien es bastante simple, no deja de cautivar al espectador. De hecho, sería vilmente plagiado por la película de Adrian Lyne “*Atracción Fatal*” dieciséis años después. Aunque, también hay que reconocerlo, no deja de seguir la estela planteada por la película del *maestro* Siegel “*El Seductor*”, que es ese mismo año había protagonizado el mismo Clint Eastwood, y que fue un rotundo fracaso.

³² PEZZOTA, Alberto (1997): *Clint Eastwood*. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Pág. 40.

La primera y principal de las anécdotas de la película ya ha sido apuntada anteriormente. Para devolver el favor a Don Siegel de haberle propuesto en el registro americano de directores, Eastwood le reservó el papel de camarero en el bar al que Garver suele ir después de finalizar el programa. Todo un guiño que tendría su culminación posterior en la segunda película del californiano, *“Infierno de cobardes”*, que en el próximo episodio comentaremos.

También es reseñable el nombre de la emisora en la que Dave Garver es un afamado locutor nocturno: la KRML. El amor de Clint Eastwood por la ciudad en la que vive y de la que fue alcalde es algo innegable y de hecho ya en su primera película se demuestra. No sólo se desarrolló todo el rodaje en la misma y se nombra explícitamente (Carmel-by-the-Sea), sino que realiza un hábil juego con las letras de la emisora “K-R-M-L” que, si las pronunciamos juntas, forman el nombre de Carmel.

Como guiño reseñaremos también la parte de la película sobre el Festival de *Jazz* de Monterrey. Sólo desde el amor a este género musical se puede explicar el evidente fallo del director en una secuencia con grandes carencias, tanto interpretativas, Eastwood es Eastwood y no Garver; como de montaje, perteneciente éste al género documental y al *thriller* que se pretendía. A pesar de todo, la presencia del saxo de Cannonball Adderley hace merecer la pena a esos minutos.

El segundo y más claro fallo del *film* llega en el videoclip que protagonizan Gaver y Tobie con la canción *“First time ever I saw your face”* de Roberta Flack como fondo. Aparte del explícito deseo de Eastwood de enseñar los magníficos parajes de Carmel, otra vez se vuelve a demostrar su gran vínculo con ésta, resultan chocantes cuanto menos los escenarios de amor elegidos por la pareja y los efectos y enfoque que la cámara lleva a

cabo. Eso sí, queda también patente la independencia de la que Eastwood gozó por parte de la productora para realizar la película a su gusto, incluidos los fallos: *“Rodé en cinco semanas sin que el estudio metiera las narices en lo que hacía: El plan era dejarme hacer tranquilamente mi película a cambio de que luego hiciera para el estudio un western o un thriller”*.³³

La tarea de dirigirse a sí mismo, como se demuestra por la cantidad de veces que lo ha hecho después, no supuso un gran esfuerzo para Eastwood del que, como director, podemos afirmar que en esta película se siente deudor de los que fueron sus ‘maestros’, Sergio Leone y Don Siegel. Afinando un poco más podemos afirmar que es al segundo al que más le debe esta película, no sólo en lo ajustado del presupuesto y el guión de rodaje de la película. Eastwood hereda la forma de rodar de Siegel en las escenas de acción, intercalando varios puntos de vista en montajes dotados de gran rapidez, quizá por ausencia de un propio criterio en este momento de su carrera al otro lado de la cámara.

Eastwood hace varias apuestas por el espectador a lo largo de la película. Es decir, cree que su espectador es inteligente y no necesita que se lo cuenten todo para seguir el curso de la película. Así, marca la elipsis en la explicación de Dave a Tobie sobre Evelyn; o, por otra parte, le hace sembrar dudas sobre el momento en el que Evelyn ataca a Dave con las tijeras en su cama sobre si este hecho es real u onírico. Confía en el espectador para captar el absurdo en el juego que Eastwood y Siegel (Garver y Murphy) realizan en el bar con el objetivo de captar la atención de la chica.

³³ STEVENS, Harry (1993): El año de Clint Eastwood. *Fotogramas*, 1796, 62.

El sello Eastwood empieza a marcarse desde la primera película. Aparte de hacer consideraciones hacia quien ve la película, empieza a demostrar sus gustos en el rodaje. Las tomas aéreas son adoradas por el californiano y las utilizará en más de una ocasión. Ya en su primer *film* lo va a hacer tanto al principio como al final del mismo. Al principio para acercarse poco a poco a la casa que Garver posee al lado del acantilado y, de alguna manera, introducirnos en la vida del locutor y los problemas que, dentro de poco, le iban a acontecer. Para finalizar, y tras la caída de Evelyn, la cámara vuelve a elevarse con suavidad y cada vez agrandando el plano más para sacarnos de la vida de Garver que, se presupone, vuelve a ser normal junto a Tobie.

Como actor, Eastwood realiza uno de sus trabajos más dignos en la pantalla. El personaje, muy alejado de los que solía realizar, o del mismo Harry Callahan cuyo serial comenzaría poco después, alcanza cotas muy altas gracias a su interpretación. Evelyn transforma a su personaje desde “*El Seductor*” hasta hacerle perder los nervios en varias ocasiones, la más reseñable en la reunión de trabajo que mantenía con la representante de una emisora nacional.

Garver no es presentado como el bueno de la película, sólo se ve forzado a serlo por los problemas mentales de su acosadora. Es un misógino que se aprovecha de su fama pero que tiene que enfrentarse a sus propios miedos con respecto al sexo femenino de modos muy distintos: con agresividad y bajeza ante Evelyn; y la asunción de sus errores y propósito de enmienda ante Tobie. El entrecruzamiento de ambas historias es meramente casual y sólo sirve para echar hacia adelante el *thriller* en el que la película quiere convertirse.

Jessica Walter fue escogida por Eastwood gracias a su formidable papel en *“El Grupo”* (1966), y realiza un magnífico trabajo reflejando la esquizofrenia paranoica que Evelyn Draper sufre. Su personaje muestra multitud de cambios de humor, ataques repentinos y se mueve desde el terreno de la seducción hasta la locura más extrema que le lleva a intentar matar a la sirvienta de Garver y al asesinato consumado del sargento McCallum.

Su personaje, que evoluciona, como ya hemos apuntado, desde la supuesta lucidez hasta la locura explícita, se mostrará siempre claustrofóbico. Siempre estará en espacios cerrados, reducidos, simbolizando las ataduras cada vez más prietas a las que quiere someter a su idolatrado *disc-jockey*.

Donna Mills encarna a la ex-novia de Garver sólo tiene una función en todo el metraje y no es otra que ser la total contraposición de Evelyn. Tobie Williams supone la libertad para Garver, la vuelta a una vida feliz junto a ella, tras cuatro meses de paréntesis entre ambos. Sus encuentros son siempre en localizaciones abiertas, no hay más que recordar las escenas del Festival de Monterrey o el video clip erótico-amoroso por Carmel. Por supuesto, no podemos dejar de obviar el cristalino contraste al que la somete Eastwood con la eterna guerra entre rubias (Tobie) y morenas (Evelyn), de la que ella sale victoriosa.

Muy por debajo de sus otros dos compañeros de reparto, Tobie casi se podría considerar un McGuffin para justificar el *thriller*. Aunque, eso sí es cierto, plantea serias dificultades a Garver para conseguir estar con ella, hecho éste inédito para el locutor, acostumbrado a causar estragos entre las mujeres. Hace que éste tenga que sentar la cabeza si quiere estar con ella, le

conduce hacia una madurez a la que, aunque tardía, debe enfrentarse Dave para llegar a conocerse a sí mismo, incluyendo sus propios sentimientos.

1.2. Sinopsis

Dave Garver es un afamado locutor nocturno de la emisora KRML. Pues bien, Garver realiza un programa musical que introduce siempre con poesías y que acepta las peticiones musicales de sus oyentes. Entre ellos, destaca la especial presencia de una mujer que siempre llama para solicitar la canción *Misty*. El pianista y autor del tema, Errol Garner, de hecho hasta grabó una versión en exclusiva para la película. De ahí también viene el nombre original de la película en inglés *Play Misty for me* (“Pon Misty lo nebuloso, *sensu estricto* para mí”), frase textual que la misteriosa oyente pronuncia cada madrugada y que Garver escucha, no sin cierto agrado por la sensualidad expresada en la petición.

El programa acaba y Garver se dirige a su bar habitual donde Murphy (Don Siegel) le espera como siempre. Pero ese día a Garver le llama la atención la presencia de una joven mujer que en la barra también está tomando algo. Tras un juego absurdo donde Murphy se convierte en cómplice, Garver conoce a su extraña compañera que tiene el nombre de Evelyn Draper. Comienza el ritual de seducción entre ambos pero ella no puede dejar de confesarle que es la misteriosa oyente que todas las noches le solicita la canción *Misty*. La noticia no parece afectar demasiado a la ceremonia pero Garver le plantea su imposibilidad de entablar una relación seria. Evelyn no muestra inconvenientes y da su aprobación para que ambos establezcan, sólo por esa noche, una relación puramente sexual.

Lo que parecía una estrategia perfecta para el locutor pronto se va a ir desmoronando. Si bien Evelyn se marcha temprano al día siguiente y Garver cree haber acabado con ella, pronto descubrirá que está muy lejos de ser así. Desde entonces se suceden toda una serie de hechos donde Evelyn le irá acosando progresivamente que, unidos a puntuales ataques de locura, muestran a Garver el frágil estado mental de la mujer: aparece en su casa de improviso y cargada de alimentos; la encuentra en su coche, que no quiere abandonar, y llega a insultar a unos transeúntes...

Además, y en medio de todo este alboroto, aparece Tobie, una antigua novia de Dave que después de cuatro meses regresa a la ciudad. El locutor no puede ocultar sus sentimientos hacia ella y pide que vuelvan a estar juntos. La respuesta de la mujer se hace esperar hasta el día siguiente, en el que se citan pero un imprevisto surge. Como no, es otra vez Evelyn que les había estado espiando y, para bloquear la reunión, llega hasta a cortarse las venas en el baño de Dave, con lo que éste no tiene más remedio que cancelar sus planes.

No queda ahí su locura sino que al día siguiente se presenta en la reunión que el *disc-jockey* mantiene con la representante de una emisora nacional que le había hecho una oferta de trabajo. Presa de los celos, la muchacha pierde los nervios y consigue que Garver también lo haga, sacándola a rastras del restaurante donde estaba comiendo. A su vuelta al mismo, la mesa está vacía y la oportunidad que tanto estaba esperando se esfuma completamente.

Harto de Evelyn, Dave acude a ver a Tobie para disculparse y explicarle todo lo que le está pasando. Mientras tanto, la extravagante mujer allana el piso de Garver y lo destroza por completo. En el camino

también apuñala a la sirvienta, pero es arrestada a tiempo por el sargento de la policía McCallum evitando una tragedia mayor.

Parece que todo se ha calmado y Garver recobra su vida junto a Tobie. En este momento se producen los dos errores más claros de la película: el video clip donde Dave y Tobie hacen el amor; y el mini documental sobre el festival de Monterrey. No nos pararemos ahora sino lo necesario para nombrarlos, ya que luego los analizaremos un poco más detenidamente.

El tiempo pasa y Evelyn sale del sanatorio donde estaba ingresada. Telefonea a Garver para comunicarle sus disculpas por lo ocurrido y anunciarle que se marcha a Hawai. Nada más lejos de la realidad, la enferma mujer casi consigue asesinar al locutor con un cuchillo esa misma noche. Garver pide auxilio al sargento McCallum para que le ayude y éste se presta a acompañar a Tobie para asegurarse de que se encuentra a salvo. Mientras el policía está de camino, Garver telefonea a Tobie para constatar que ésta está bien y ella le informa de que ha encontrado una nueva compañera de piso, cuyo nombre es Annabelle. Garver no tarda en caer en la cuenta de que todo es una trampa de Evelyn, a la que Tobie nunca había visto, pues recuerda unos versos de Edgar Allan Poe que “su *fan* número 1” le había recitado sobre *Annabelle Lee*.

McCallum es asesinado con unas tijeras pero Garver evita la tragedia *in extremis* puesto que Evelyn iba a matar a Tobie. La lucha se soluciona con un puñetazo de Garver que hace salir a Evelyn despedida por la terraza del piso del locutor y la hace caer al mar, donde su cuerpo inerte flota.



2. INFIERNO DE COBARDES (HIGH PLAINS DRIFTER, 1973)

2.1. Análisis

La segunda película de Clint Eastwood va a ser su reencuentro y particular homenaje al género que tantas alegrías le había dado hasta ese momento: el *western*. En 1972 protagonizó *“Joe Kidd”* de la mano de John Sturges, ínclito director de películas tan conocidas como *“Los Siete Magníficos”* (1960), *“Duelo de Titanes”* (1957) o *“La Gran Evasión”* (1963), con resultados algo pobres e historia tan previsible como conocida del pistolero que, súbitamente, muestra clemencia en uno de sus encargos para pasar a descubrir quiénes son los buenos y los malos realmente.

Pero estaba claro que Eastwood quería acometer cuanto antes un proyecto donde demostrase su valía y, a la vez que les rendía homenaje, se pudiera separar del legado que Don Siegel y Sergio Leone le habían proporcionado. El estadounidense ya tenía bien grabados los conceptos que estos dos míticos directores le habían enseñado, pero iba a dar el paso de desarrollo personal necesario para que sus películas fueran ya realmente ‘sus’ películas, y no las herencias de otros.

Para ello, y a principios de 1973, se embarca en el proyecto de *“Infierno de Cobardes”*. Sin duda el más infravalorado de sus cuatro *westerns* (o tal vez cinco, aunque esa duda la plantearemos cuando lleguemos a *“Gran Torino”*) fue considerado un vano intento de evocar el

cine de Leone, pero con la dedicación exclusiva de alabar la figura del propio Eastwood.

Es decir, como si el ego de Clint Eastwood necesitara una película que juntara el *western* y su nombre en los títulos de crédito como director para quedar saciado. Nada más lejos de la realidad, al igual que *“Escalofrío en la noche”* ésta es una película mal entendida puesto que marca un punto y aparte en la carrera tanto de actor como de director de Eastwood, como hemos apuntado más arriba.

Lejos de ser una historia machista y fascista, como apuntaron los críticos del momento, muestra a un héroe al que los medios le justifican el fin. El calificativo de misógino procede de su trato a la prostituta del pueblo y a la mujer del dueño del hotel, a las que veja en dos escenas de la película. Eastwood no se plantea introducir un rasgo del típico macho a su personaje, si no que le da al espectador un par de razones para dudar de si es bueno, como aparenta ser, o no lo es tanto.

En cuanto a la ideología del *film*, así como la del propio Clint, muchas veces han sido enmarcadas por otros como cercanas a la derecha más rancia e, incluso, el fascismo. Paradójicamente, otras voces se han levantado para aclamar al californiano como una de las voces más claras del anarquismo y del movimiento anti-sistema.

El protagonista de *“Infierno de cobardes”*, conocido como ‘El Extranjero’ quizás responde más a esta segunda teoría y no sólo por el simbolismo del color utilizado para pintar el pueblo. Marca un meridiano desprecio por el sistema, quita y pone leyes y *sheriffs*, se ríe del sacerdote del pueblo y de su ‘caridad’ mal entendida... Hasta acabar con la destrucción del pueblo entero, víctima de las infernales llamas de su propia cobardía.

La localización del *film* es impresionante. Descubierta por el propio Eastwood casi por casualidad, Mono Lake, en Nevada, se presentó como una meseta casi selenita en la que reinaba la tranquilidad para facilitar el rodaje: *“El lago era tan salado que nadie montaba allí en barca ni hacía esquí acuático, por lo que no molestaban durante el rodaje”*³⁴. En un paraje tan singular, tanto Bruce Surtees como Henry Bumstead, parte del *staff* más fiel del californiano, realizaron un gran trabajo.

Surtees fue el director de fotografía de más de una docena de producciones de Malpaso y de varias de las películas de Clint Eastwood. Hijo del también aclamado cinematógrafo Robert Surtees, fue considerado el *“maestro de los negros y de las noche, describiendo un Oeste donde no hay camino intermedio entre sombras y luces”*³⁵.

Bumstead, por su parte, fue primero director artístico de varias películas de renombre como *“El Hombre que Sabía Demasiado”*, *“Vértigo”* e incluso ganó dos estatuillas de la Academia americana con *“Matar a un Ruiseñor”* y *“El Golpe”*. Empezó a colaborar con el Eastwood director en *“Infierno de Cobardes”* para ser rescatado por el californiano casi dos decenios después en *“Sin Perdón”* y, a partir de ahí, convertirse en el diseñador de producción en nómina de la Malpaso.

Clint Eastwood dejó la anécdota en unas declaraciones en las que afirmó que en las lápidas del cementerio al que llega el Extranjero antes de marcharse de Lago había unas con los nombres de Sergio Leone y Don Siegel. Por un lado sentido homenaje, y por otro, clara declaración de intenciones, Eastwood expresa su claro deseo de independencia y de dar un paso más allá como director, como hemos comentado anteriormente.

³⁴ VOGEL, Amos (1978): The film fund. *Filmcomment*, marzo-abril, 23.

³⁵ PEZZOTA, Alberto (1997): *Clint Eastwood*. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Pág. 52.

Como guiño también podemos apuntar la actuación de ‘Buddy’ (Wayne) Van Horn. Ligado a Eastwood desde tiempos casi inmemoriales, Van Horn fue el doble del ex alcalde de Carmel en varias de sus películas, *“Harry el Sucio”* o *“La Jungla Humana”*. Ha desempeñado varias responsabilidades dentro de Malpaso, desde coordinador de especialistas, editor de sonido o director de segundas unidades. Dio el paso a la dirección, siempre de la mano y el apadrinamiento de Clint Eastwood, pero sus tres películas *“Duro de Pelar”*, *“El Cadillac Rosa”* y *“La Lista Negra”* no cosecharon gran éxito y no lo volvió a intentar, limitándose a continuar como leal escudero de Eastwood.

En *“Infierno de Cobardes”* hace un doble juego al encarnar al antiguo *sheriff* de Lago, Jim Duncan, cuando éste está siendo torturado y asesinado. No sólo actúa como tal sino que el espectador se puede llegar a plantear, dado su parecido físico con Eastwood, sino es el mismo Extranjero el que está recibiendo la paliza y su vuelta al pueblo es por venganza. Además, para alimentar esta duda Sarah Belding, la mujer del dueño del hotel, pronuncia una inquietante frase donde afirma que *“los muertos no descansan en paz si no tienen su nombre escrito sobre la tumba”*. Cabría pensar que el Extranjero es un fantasma atormentado por no tener el nombre en su tumba.

Aparece como tal en el pueblo para realizar un ajuste de cuentas y producido el mismo y cuando Mordecai finalmente inscribe su nombre en la lápida, alcanza al fin su descanso y vuelve allá de donde vino. La relación fraternal que da Eastwood a su personaje desmonta esta teoría, pero sólo en el último minuto de la película, dejando al espectador con la misma durante todo el metraje. Una hábil jugada del californiano que no deja de llamar la atención.

Como ya hemos observado anteriormente, esta película supone el despegue del Clint Eastwood como director plenamente independiente. Esto es, ya no es deudor de otros. Así, por ejemplo, si bien el Extranjero puede recordar a personajes de Sergio Leone como el Rubio de *“El Bueno, el Feo y el Malo”*, no es menos cierto que en el caso del protagonista de *“Infierno de Cobardes”* es el de un protagonista real y humano. Así se empeña en demostrarlo Eastwood con actos de bajeza como la violación a la prostituta o el asesinato a traición de los tres hombres que le increpan a la entrada del pueblo. No es un héroe al uso, sino que se propone ejecutar una venganza contra todo un pueblo cobarde y, para ello, no va a dudar en usar todos los medios que tenga a su alcance, sean éstos reprobables o no.

También se pueden identificar ciertos elementos que se podrían considerar propios del cine de Don Siegel, como el montaje de planos rápidos desde diversos puntos de vista para rodar las partes de acción. Si este hecho es innegable, Eastwood aporta su hecho diferencial al tratar en la mayoría de las ocasiones con un plano semi subjetivo este tipo de escenas. Con ello el espectador tiene una mejor percepción de la realidad de la que está teniendo el propio personaje, pero no renuncia a sentirse cercano al mismo y captar sus sensaciones.

Eastwood vuelve a dejar elementos sueltos como ya hizo en *“Escalofrío en la Noche”* confiando en que su espectador tiene el nivel suficiente como para resolverlos. Aparte de implantarle la duda sobre el origen del Extranjero, que sólo resuelve al final, tampoco explica en ningún momento cómo éste ha conseguido averiguar todo lo que le sucedió a su hermano. No se para a reflexionar en ello, no es necesario, simplemente lo sabe y ya está. Lejos de suponer un fallo en la confección del guión, lo que hace es facilitar la comprensión del mismo y le aporta un toque de agilidad.

Quizá demasiado oscuro en su actuación, Eastwood apenas aporta nada al personaje del Extranjero. Apenas si se pueden captar los matices en su rostro que permitan deducir si lo que está llevando a cabo es una venganza, un favor desinteresado al pueblo o una simple burla antes de continuar su camino. Si bien muestra su humanidad en las acciones citadas más arriba, sólo demostrará su humanismo al final del *film*, cuando su venganza ya está consumada y exhibe dos gestos de cortesía con Sarah y Mordecai, las dos únicas personas a las que estima en Infierno por su intento de parar la tortura al *sheriff* Duncan.

En una película tan individualista como *“Infierno de Cobardes”* nadie supera a Eastwood, y éste como director también parece empeñado en ello. El resto del reparto serán personajes casi accidentales en cuanto que sólo cumplen la función de acompañar al extranjero en sus diferentes etapas por Lago.

Nos detendremos únicamente un poco más en la figura de Geoffrey Lewis. Pocos han sido los privilegiados actores que han trabajado un más de una ocasión con Eastwood en sus películas. Entre ellos encontramos a Morgan Freeman (*“Sin Perdón”*, *“Million Dollar Baby”*, *“Invictus”*) y a Sondra Locke, que por su relación personal con Eastwood casi acaparó los papeles femeninos de sus películas en los 70 y parte de los 80.

Geoffrey Lewis ha gozado de la confianza del de San Francisco, siempre dentro de papeles más o menos secundarios, comenzando en este *film* encarnando al sanguinario Stacey Bridges. También actuó en *“Bronco Billy”* en el papel del interesado John Arlington y estuvo presente en otras películas no dirigidas por Eastwood pero sí protagonizadas por él y en la que apareció gracias a su influencia: *“Duro de Pelar”*, *“La Gran Pelea”*, *“Un botín de 500.000 dólares”*...

2.2. Sinopsis

Un jinete desciende con su caballo por un paraje desértico y caluroso que hace ondular la imagen. Llega a un pequeño pueblo a las orillas de un lago donde busca refrescarse en el *saloon*. Varios hombres lo amenazan pero no pasa a mayores. El jinete busca un baño y un afeitado y, en plena bañera, es asaltado por los mismos tres hombres. Los mata sin compasión, y prácticamente a traición, y se gana el beneplácito del enano Mordecai. No así de Callie, la meretriz local que comienza a insultarlo, recibiendo como respuesta la violación por parte del jinete en un establo.

Tras descansar en el hotel, donde tiene una pesadilla con tres personajes propinando latigazos hasta la muerte a un *sheriff* que no recibe el auxilio de nadie, al ya bautizado como Extranjero, los poderes fácticos de Lago le piden que les ayude. Temen la vuelta al pueblo de tres malhechores que ya atemorizaron al pueblo en una etapa anterior y que ahora acaban de salir de la cárcel. El Extranjero acepta pero a cambio solicita tener crédito y poder ilimitado en el pueblo.

Toda vez concedido, el Extranjero hace y deshace a su antojo. Regala bebida, nombra a Mordecai como nuevo *sheriff*, desaloja el hotel para quedarse a solas con Callie... Aunque esto levanta las protestas de varios miembros de Lago, finalmente se decide dejarle continuar con tal de librarse de los bandidos. Un sueño de Mordecai vuelve a mostrar la escena del *sheriff* fustigado y el vano intento de Sarah Belding por detenerlo, al igual que las lágrimas del mismo enano al darse cuenta de su impotencia ante semejante acto.

La rebelión contra el Extranjero es ya imparable, sobre todo por parte de uno de sus habitantes, Morgan, que es el amante de Callie y que no soporta la idea de verla con otro hombre, aunque ésta sea prostituta. Morgan decide acabar con el Extranjero, pero es éste el que casi acaba con él al volar con dinamita la habitación en la que estaba. Por suerte para él, Morgan sólo es herido pero tiene que abandonar Lago por el miedo a las represalias del Extranjero.

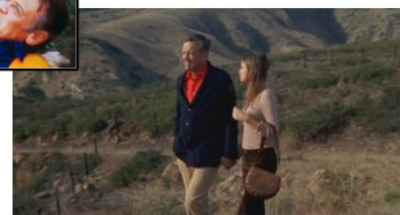
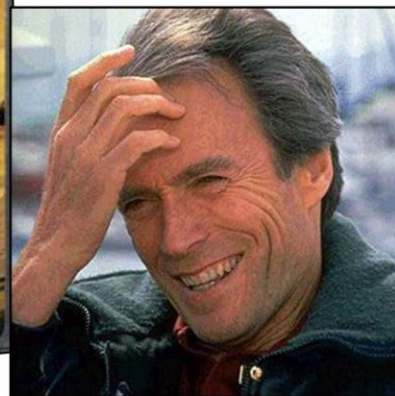
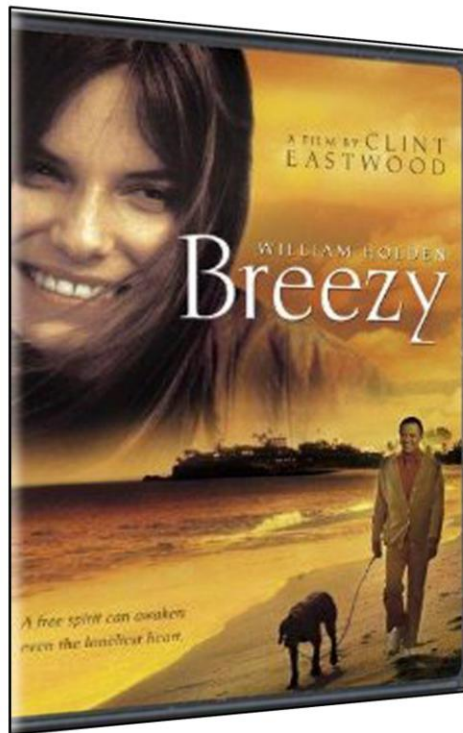
Tras cambiar su alojamiento por la habitación de los Belding y su compañía por la de Sarah Belding, el Extranjero es alertado por la mujer de lo que pasó con el *sheriff* anterior. Éste no varía sus planes y, si el día anterior había ordenado desmontar el establo de los Belding para usar sus tablas en la confección de mesas para un gran banquete, ahora ordena a los habitantes pintar de rojo todo el pueblo, ante el estupor de éstos.

Los bandidos, como corrobora el Extranjero, han encontrado a Morgan y lo han matado. A pesar de sus disparos, Stacey Bridges, líder de los malhechores, y sus dos comparsas consiguen huir y el Extranjero tiene que volver al pueblo. Los entrenamientos a los que el Extranjero sometió a los habitantes de Lago para afinar su manejo con las armas fueron un auténtico desastre. Ahora, para colmo de males y cuando llega el momento crucial, éste decide abandonarles a su suerte marchándose por sorpresa. La resistencia cuando llegan los delincuentes es casi nula y vuelven a hacerse con el poder.

Ya por la noche, y cuando Bridges y sus dos compañeros se encuentran bebiendo en la cantina, el Extranjero realiza su venganza definitiva. Mata a latigazos a uno de los malhechores, ahorca al otro y convierte a Lago, rebautizada por él mismo en el cartel de la entrada del pueblo, en el Infierno. El efecto del rojo de las casas pintadas con las llamas

provocadas a base de dinamita amedrenta a Bridges, que ni siquiera tiene una oportunidad ante un Extranjero que primero le hace caer su pistola y después pasa a rematarle.

A la mañana siguiente el Extranjero emprende su salida del pueblo con una leve sonrisa a Sarah, que también se dispone a abandonarlo, ya que poco de éste queda en pie o no ha sido devorado pasto de las llamas. El Extranjero había evitado revelar su nombre ante las cuestiones planteadas por Mordecai al principio de la película y por el bandido Stacey Bridges justo antes de ser abatido. El enano vuelve ahora a preguntárselo y, tras observar como escribe el nombre de Jim Duncan, el antiguo *sheriff*, en su tumba, el Extranjero responde: “*Acabas de escribir el de mi hermano*”. Una última imagen cierra la película, con el jinete galopando por la misma meseta por la que había llegado, hasta desaparecer entre el aire caliente y la arena.



3. PRIMAVERA EN OTOÑO (BREEZY, 1973)

3.1 Análisis

No había terminado 1973 cuando Clint Eastwood, tras *“Infierno de Cobardes”*, se embarca en el desarrollo de una nueva película, *“Primavera en Otoño”*. La historia es difícil de clasificar puesto que no es un *film* de Eastwood al uso, ni siquiera parecido a *“Los Puentes de Madison”*, con quien comparte la temática melodramática y amorosa.

El californiano se lanzó a rodarla debido a que el guión era de Jo Heims, una de sus ayudantes en Malpaso que también había escrito *“Escalofrío En La Noche”*. Para convencer a la Universal de acometer el proyecto el presupuesto se limitó al máximo, rondando los 750.000 dólares. Bien es cierto que, a pesar de ello, los resultados en taquilla fueron muy malos y constituyó uno de los más rotundos fracasos de la filmografía de Eastwood. Pero también es verdad que la Universal no ayudó nada en la promoción y distribución y eso alojó una estocada definitiva a la película.

Precisamente por ese origen autorial común en el guión, el referente para esta película puede ser *“Escalofrío En La Noche”*. También comparte una escena a medio camino con el vídeo clip endulzado que en el debut de Eastwood constituía uno de sus principales errores. Aquí es Michel Legrand el que pone la voz a tan feliz escena que, por lo menos, no parece insertada con calzador sino que tiene su relevancia en el resto de la historia.

En diversas entrevistas de los años 70 y 80 Eastwood declaró su preferencia por *“Primavera en Otoño”* de entre todas sus películas como realizador para después decantarse por *“Medianoche en el Jardín del Bien y del Mal”*. No es ni mucho menos casualidad esta aseveración del estadounidense sino una forma de auto reivindicación de su cine.

Si en sus primeros pasos tenía que acceder al intercambio de película personal por película comercial para que le dejaran rodar o se supeditaba alguno de los proyectos a su aparición en la pantalla para asegurar los beneficios comerciales, Eastwood se queda con dos de sus realizaciones en las que no aparece él, sino que se queda detrás de la cámara. Le gusta aquello que son sus apuestas personales, aunque no gocen del apoyo ni de la crítica ni del público.

Es la primera película en la que Eastwood dirige pero no interpreta ningún papel. Es un hecho que ha empezado a ser frecuente en la filmografía del californiano en los últimos años, puesto que sólo ha ocurrido en doce de sus 34 cintas:

- *“Primavera en Otoño”*
- *“Vanesa en el Jardín”*
- *“Bird”*
- *“Un Mundo Perfecto”*
- *“Medianoche en el Jardín del Bien y del Mal”*
- *“Mystic River”*
- *“Banderas de nuestros padres”*
- *“Cartas desde Iwo Jima”*
- *“El Intercambio”*
- *“Invictus”*
- *“Más allá de la vida”*

- *"J. Edgar"*

Pero más raro en los últimos tiempos es ver a Eastwood involucrado en un proyecto totalmente ajeno a él o a su productora, cuya última excepción es la magnífica película de Wolfgang Petersen *"En la Línea de Fuego"*, donde interpreta un papel y no hace nada más. Ahora también podemos incluir *"Trouble with de curve"*, de su socio Robert Lorenz, pero en este caso Malpaso sí que está totalmente involucrada.

La principal anécdota de la película se establece a mitad de la misma cuando Clint Eastwood decide hacerse un pequeño homenaje a sí mismo. Frank y Breezy deciden ir al cine y la película que van a ver es nada más y nada menos que *"Infierno de Cobardes"*. Ambas películas son del mismo año, 1973, pero Eastwood parecía tener claro que no iba a conseguir demasiado con *"Primavera en Otoño"* con lo que introduce este pequeño chiste, haciendo él mismo de reclamo y, en cierta parte, haciendo publicidad gratuita y a la vez de ambas películas.

No es ésta sólo la única cinta donde sale anunciada una película de Eastwood. En *"Harry el Sucio"*³⁶ hay una escena donde el inspector Callahan van a entrar en una tienda y a la derecha de la imagen hay una marquesina de una sala cinematográfica. Si nos fijamos atentamente podemos observar que la película que están proyectando es *"Play Misty for Me"* o, en su traducción española, *"Escalofrío en la Noche"*. Siegel, aparte de ser unos de los padres cinematográficos de Eastwood (incluso le apadrinó para entrar en el registro americano de directores, como ya apuntamos en el capítulo correspondiente a *"Escalofrío en la Noche"*) era muy amigo de él y, de hecho, rodaron estas dos películas en el mismo año, 1971. Quizás

³⁶ *"Harry El Sucio"* (1971). Película dirigida por Don Siegel y estreno de una saga épica del cine policiaco. En ella, además, hizo Eastwood sus primeros planos como director ya que aprovechó una gripe de Siegel para ponerse por unos días detrás de las cámaras.

casualidad, más seguramente pequeño homenaje entre colegas, ahí está también el agradecimiento de Siegel a Eastwood por haberle reservado un papel en su primera película.

Es ésta la primera vez que analizamos a Clint Eastwood solamente desde el punto de vista del director y no compaginando esta faceta con la de actor en sus películas. Quizás podamos decir que la película no gustó por muchas cosas, pero no se puede dudar de que la dirección de actores, en este caso, fallara en absoluto. Eastwood consigue marcar los tiempos interpretativos como nadie hasta el punto de que fuerza a William Holden a ser el verdadero protagonista de la película, aunque ésta reciba el nombre de *“Breezy”* en su versión original. Como director se preocupa más de desarrollar el guión en la parte de Frank y nos lleva a observar los ambientes en los que se mueve, la soledad de su casa...

También es brillante Eastwood esta vez por tratar a Kay Lenz con un sabio equilibrio. Es obvio que el californiano debió pedir a la actriz que llevara su papel rozando los límites de histrionismo para que gozara de mucho más peso en la pantalla, ya que la cantidad de minutos en la misma iba a ser inferior. Eastwood sabe conjugar cantidad con calidad y, de pesar los dos papeles protagonistas en una báscula, darían exactamente el mismo resultado.

Por último, destaca Eastwood en el tratamiento de la desnudez, donde muchos de los directores suelen fallar. Es la primera vez que se tiene que ver con un desnudo desde la dirección y, conjugándolo con la excelente dirección de actores que hemos comentado, sabe darle la importancia adecuada. Tiene que combinar los ánimos impudorosos de Breezy, que no duda en desnudarse delante de Frank cuando se va a duchar, con la serenidad madura del hombre. Pero no forma ningún escándalo si no que

Frank asume que es parte de la personalidad de la joven y sabe salir con ironía de las situaciones. En cuanto a este tema, además, Eastwood, apoyado por el gran guión de Jo Heims, vuelve a equilibrar la situación con un diálogo entre ambos protagonistas donde Breezy le dice *“Me gusta ver cómo te vistes”*, a lo que Frank con genialidad responde *“Me gusta ver cómo te desnudas”*.

Ya veterano, William Holden se ajusta como a un guante al papel que Eastwood le proporciona. De hecho, cuando leyó el guión, le dijo *“tú sabes que yo he sido este hombre”* con lo que no le costó ningún trabajo adaptarse. Holden, además, era un hombre cuya gran telegenia era sorprendente y “daba” muy bien delante de la cámara como Frank Harmon, un hombre seguro de sí mismo y de su soledad, un *american gigoló* desorientado por el impacto de una joven alocada, pero sin caer la depresión del hombre maduro.

William Holden además poseía una gran calidad a la hora de efectuar el gesto expresivo facial y eso Eastwood lo sabía. Por ello, los primeros planos del actor para reflejar su estado emocional son frecuentes pero, cuando interesa dar la imagen de hombre mayor, el plano se amplía hasta la cintura destacando las chaquetas de lana, propias de un señor de su edad o incluso mayor.

Esta semidesconocida actriz tuvo en *“Primavera en Otoño”* quizá el más brillante de los papeles. Si bien hablábamos de la buena dirección que recibió por parte de Clint Eastwood, no hay que menospreciar la aportación personal de la actriz al propio papel. Es cierto que Eastwood, a través de los diferentes encuadres a los que somete a la actriz, consigue sacar de ella a un ser de lo más dulce o a otro de lo menos agraciado que se pueda imaginar. Sin embargo, Lenz consigue resaltar los valores del papel que está

interpretando, ya que deja salir la alegría necesaria para que William Holden, un actor mucho más experimentado, no la solape.

Es de agradecer, por último, que la actriz sea tan sumamente generosa en sus gestos. Va a utilizar todas las partes de su cuerpo para elevar su papel e, incluso cuando se tiene que enfrentar al desnudo, no denota ningún signo que no lleve a poner en lo más alto su interpretación. Por último, reseñar que parece que Lenz no ha vuelto a encontrar buenos papeles en el cine y sí en las series televisivas, donde quizá sus registros estén mucho más valorados, dada su aparentemente escasa tranquilidad interpretativa.

3.2 Sinopsis

El primer plano de una guitarra da paso al despertar de una joven en una cama donde yace con un hombre de su misma edad, ambos desnudos. Tras vestirse y pagarle 25 centavos a su acompañante, que se queja por el poco dinero que tiene, sale de la casa y pone rumbo a una carretera donde hace autostop. La experiencia con el conductor que la recoge no es precisamente agradable ya que éste le cuenta que a otra autostopista le pagó para obtener favores sexuales, apuntando a que ella también podría hacerlo. Breezy, puesto que así se llama la joven, aprovecha un parón en la carretera para bajar apresuradamente del coche, cogiendo, eso sí, su guitarra y corre todo lo que puede, consiguiendo esquivar al lascivo conductor.

La carrera le conduce hacia una casa solitaria enclavada. En ella se encuentra un hombre de mediana edad que despide a su acompañante. Ella le quiere ver de nuevo y le pide que apunte sus teléfonos a lo que Frank, ya

que así lo identifica la mujer, no se niega en principio pero, según ella sale por la puerta, arruga el papel y lo tira a la papelera.

A la salida de la casa, el hombre se ve sobresaltado por Breezy que se monta de forma decidida en el automóvil, sin que casi pueda evitarlo. La joven, con una verborrea implacable, le cuenta su mala experiencia anterior y empieza a introducir temas tan diversos como el tabaco, la muerte o Dios, dando lugar a uno de los mejores momentos cómicos cuando Breezy le pregunta si cree que Dios ha muerto y él le replica “*¿Estaba enfermo?*”. La joven es una *hippy* convencida y quiere querer al mundo y ser feliz sin necesidad de tener dinero, mientras que el hombre presume de gustarle estar solo y tener una vida tranquila.

Breezy no está dispuesta a dejarle y le acompaña hasta Hollywood, aunque su destino inicial no era ése. Por el camino ella pide súbitamente que detenga el coche, ya que ha visto un perro tirado en la cuneta, a lo que él accede después de poner muchas pegas. El can está medio muerto y el hombre no quiere hacerse cargo de él por lo que Breezy se enfada muchísimo y sale corriendo. Un conductor se detiene, para preguntar qué ha pasado, y cree que ha sido Frank el que ha atropellado al animal, con lo que a éste ya no le queda casi más remedio que cogerlo y cuando va a dejarlo en el asiento trasero del automóvil se da cuenta de que Breezy se ha dejado su guitarra.

Frank llega al trabajo, una empresa inmobiliaria, donde le comunican que tiene una nueva casa para enseñar. Acude a verla con Betty, un ex amante, que le comunica que se va a casar en breve con un abogado. Por la noche, en la soledad del hogar, Breezy vuelve a la casa de Frank para recuperar su guitarra y ya aprovecha para casi allanar su morada y registrar toda la casa. De hecho, incluso le pide comida y que se pueda dar

una ducha, a lo que Frank accede, desnudándose la chica delante de él sin pudor.

Mantienen una conversación dónde Frankie, la forma cariñosa con la que Breezy le llama, le hace ver la realidad asegurándole que Bruno, el chico de la primera escena, sólo le dejó dormir con él porque quería tener sexo esa noche. La joven no acepta esa visión de las cosas ya que para ella la gente sólo tiene buenas intenciones, así que enfadada recoge sus cosas y se va de la casa con una frase lapidaria: *“Jamás al despertar he tenido que ver a alguien que me hiciera lamentar hallarme a su lado, pero usted sí... apuesto cualquier cosa”*.

A la mañana siguiente, en el trabajo, Frank ve a un grupo de *hippies* y parece pensar en Breezy, pero su compañero de trabajo los ataca acusándolos de sucios. Frank continúa su vida y vuelve a ver a Betty, que esta vez viene acompañada por su prometido Charlie. El abogado se interesa por la casa que Betty y Frank habían visitado anteriormente pero Frank eleva el precio de la misma para que éste lo rechace.

Esa misma madrugada la policía llama a la puerta de la casa de Frank donde dicen que han recogido a su sobrina, que no es otra que Breezy. Frank decide seguir el juego a la joven para evitar que vaya a un Tribunal de Menores y, ya dentro de su casa, Breezy le da las gracias y le pide que le lleve a ver el mar, ya que procede de un pueblo del interior de los Estados Unidos y nunca lo había visto. Frank vuelve a poner objeciones pero al final no tiene más remedio que llevarla. Ya en la playa, la joven besa al hombre y éste, aunque sobresaltado al principio, no parece disgustado y, de hecho, el resto del paseo por la arena ya lo hacen cogidos de la mano, todo esto bajo la voz de Michel Legrand.

Cuando vuelven de su excursión se encuentran a Bruno y Breezy lo saluda efusivamente, a lo que el joven responde aunque luego le confiesa al amigo que le acompaña no saber de quién se trata, aunque hiciera escasas dos noches que se había acostado con ella. De vuelta a casa, Breezy está derrotada y es Frank quien tiene que cargar con ella sobre su hombro hasta llegar a la cama. Una vez allí, Breezy le pregunta que si le molestaría que le quisiera, a lo que Frank no sabe muy bien cómo contestar y le pregunta si no desearía que alguien la quisiera a ella. Breezy afirma que pensaba que alguien la quería y Frank se va de la habitación totalmente desorientado.

Al día siguiente, Breezy queda con dos amigos suyos *hippies*, un homosexual y una drogadicta, mientras que Frank juega al tenis con un amigo, Bob, que le habla de la pérdida de la pasión que sufre en su matrimonio. Por la noche, Frank y Breezy vuelven a coincidir en la casa del primero, pero él se tiene que ir puesto que va a llevar las escrituras de la casa que se han comprado Betty y Charlie a la fiesta de su boda.

A su vuelta, la casa está oscura y nadie responde. Frank se va a acostar pero en su cama le espera Breezy, ella le dice *“te quiero”* y hacen el amor. A la mañana siguiente, Frank le prepara una sorpresa a Breezy y van a recoger el perro que se encontraron en la cuneta, ya que Frank finalmente lo había llevado a una clínica veterinaria. Ella está entusiasmada y le dice *“creo que te querré siempre”*, a lo que Frank reacciona casi con estupefacción. Posteriormente, la lleva a una tienda donde le compra ropa nueva y de ahí van a dar un paseo por un parque. Allí reflexionan sobre la diferencia de edad existente entre ambos pero parecen llegar al acuerdo de que eso no debe ser un obstáculo. Terminan el día cenando en un restaurante donde coinciden con la ex mujer de Frank, Paula, que, aunque lo intenta, no consigue amargarles la noche con sus frases hirientes. Al

llegar de vuelta a casa, se desnudan tranquilamente y vuelven a hacer el amor.

El idilio continúa al día siguiente yendo otra vez de excursión y al cine. Pero allí les sorprenden Bob, su mujer y otros amigos, circunstancia que no agrada a Frank y que le pone furioso, llegando mandar a callar a Breezy. Por la noche, Frank le pide disculpas y parece todo arreglado pero, a la mañana siguiente, queda con Bob para hacer deporte y éste empieza a hacer comentarios sobre las jóvenes y cómo las ve. El qué dirán empieza a preocupar a Frank gracias a Bob y ya no ve bien su relación con Breezy. De hecho, llegan a discutir y Frank pone punto final a la relación, dejando que Breezy se vaya entre lágrimas.

Frank vuelve a la playa donde se besaron por primera vez para pasear a Sol Negro, el perro de la cuneta, y parece que intenta rehacer su solitaria vida de nuevo. Una noche, recibe una llamada y acude rápidamente al hospital donde está Betty que ha tenido un accidente de tráfico donde Charlie, su marido, ha fallecido y ella no ha salido muy bien parada. En ese instante, Betty le recuerda el poco tiempo que ha tenido para compartir el amor con su marido y que no es justo que no hayan podido seguir amándose. Frank comprende que no puede dejar escapar a Breezy y acude a casa de una amiga de ella, la drogadicta, a buscarla. Allí no la encuentra, pero sí en un parque donde está con otros *hippies*; ella reconoce al perro cuando Frank le deja que vaya buscarla. Cuando se ven él le dice que, con suerte, durarán un año, a lo que ella, con su sentido de sacar siempre lo positivo de cualquier cosa, le responde “¿Un año? ¡Imagínate! ¡Nada menos!”.



4. LICENCIA PARA MATAR (THE EIGER SANCTION, 1975)

4.1 Análisis

Tras protagonizar dos éxitos comerciales casi consecutivos como fueron *“Harry El Fuerte”* y *“Un Botín de 500.000 Dólares”*, ésta última junto a Jeff Bridges que llegó a recibir una nominación al Óscar por su brillante actuación, Clint Eastwood se embarcó en un proyecto con difícil pasado, poco presente y casi ningún futuro. Llegó a sus manos el guión adaptado de una novela de Trevanian que había sido desdeñado por varios directores pero que él se atrevió a tomar en sus manos para adaptarlo a la gran pantalla.

Sin duda Eastwood buscaba un cambio de registro más que le avalase. Si es cierto que se le ha identificado siempre como el supermacho del *western* o de las aventuras de Harry Callahan, no lo es menos la constante lucha del californiano por huir de este estereotipo. Los papeles que va a realizar a lo largo de toda su carrera le han proporcionado una variedad de registros que, de no ser por su hierática interpretación, a veces rondando lo inerte, le habrían colocado a la altura del actor que es. En este caso, Eastwood tiene la oportunidad de imbuirse en la temática del espionaje a la manera de James Bond y no rechaza su oportunidad. Además, lo arriesgado del rodaje también le plantea un aliciente, y no un obstáculo como fue para otros.

La referencia al cine de Bond no es casual y es que, gracias al desatino de los distribuidores españoles, tanto Timothy Dalton, en su exigua aportación al personaje de Ian Fleming, como Clint Eastwood comparten 'licencias para matar'. El título de *"Licencia para Matar"* parece claro que no fue una afortunada elección, aunque no fue la primera ni la única ocasión. También pasaría después en *"El Fuera de la Ley"*, donde los traductores decidieron eliminar el nombre de Josey Wales para una vez en la que Eastwood daba un nombre claro a uno de sus personajes en un *western*. Y también pasó antes con *"Escalofrío en la Noche"* o *"Primavera en Otoño"*, con títulos poco o nada relacionados con el *film* en cuestión.

Parece que sólo consiguieron acertar de pleno con *"Infierno de Cobardes"*, o a medias con *"El Sargento de Hierro"* o *"El Aventurero de Medianoche"*. Y también acertaron cuando dejaron el nombre anglosajón original: *"Bird"*, *"Firefox"*, *"Mystic River"*, *"Million Dollar Baby"*... o cuando tradujeron con exactitud el título: *"Medianoche en el Jardín del Bien y del Mal"*, *"Impacto Súbito"*, *"Poder Absoluto"*...

El rodaje no fue todo lo bueno que cabía esperar. Hubo muchos obstáculos por parte de la Universal que quiso imponerse en demasiados aspectos. De hecho, ésta será la última cinta que Eastwood y la productora realicen juntos para pasar a trabajar con la Warner Bros., salvo raras excepciones. *"El resultado es la película menos interesante de la filmografía de Eastwood"*³⁷ y su éxito resulta escaso. Hasta el propio Eastwood parece que no se siente muy orgulloso y en varias entrevistas realizadas procura hablar poco sobre este largometraje.

³⁷ PEZZOTA, Alberto (1997): *Clint Eastwood*. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Pág. 62.

El anecdotario de esta película empieza por las pocas ganas que tenía de ser realizada. El proyecto pasó por varias manos y hasta el mismo mentor de Eastwood, Don Siegel, lo rechazó por el riesgo y los inconvenientes de tener que rodar en los Alpes suizos a gran altitud. Para Clint esto, lejos de suponer un inconveniente, le animó a acometer el proyecto. El norteamericano ha sido siempre muy testarudo a la hora de rodar sus escenas y casi nunca ha admitido la ayuda de un doble por su pensamiento de que el espectador siempre se da cuenta de cuando es uno u otro.

Las veces que lo ha hecho se ha fiado de su buen amigo, escudero y ahijado Buddy Van Horn, pero en *“Licencia para Matar”* no será el caso. El actor/director quiso rodar por sí mismo las escenas de máximo riesgo, lo que puso su vida en juego en varias ocasiones y provocó más de un amago de infarto a los directivos de la Universal, por el miedo a perder a su estrella en un fatal accidente.

Quizá haya sido Clint Eastwood la figura de Hollywood que más se ha arriesgado a la hora de rodar sus escenas. Ha saltado sobre el techo de un autobús en marcha, ha sido arrastrado por caballos con la soga al cuello o ha conducido un automóvil en medio de las explosiones. Toda una idea de lo que Eastwood es capaz de implicarse en el rodaje.

Destacaremos también como interesante la opinión que el autor de la novela original tuvo sobre el resultado de su adaptación. El misterioso Trevanian quedó decepcionado, sobre todo porque el guión presentaba más de una incongruencia fácil de observar. Por ejemplo, que Dragón sepa con antelación que uno de los miembros de la escalada es el asesino al que Hemlock tiene que sancionar, cuando es Bowman, a la postre el asesino, quien decide *a posteriori* que va a ir a la expedición internacional como hombre base.

Por último reflejar que el territorio de entrenamiento de Hemlock se encuentra en Arizona y nada menos que en el mítico Monument Valley. Este emplazamiento será siempre recordado por ser en el que John Ford rodó muchas de sus películas. Además, y tras la escalada conjunta de Hemlock y Bowman a uno de sus picos, Eastwood nos obsequiará con una panorámica del valle que nos refleja toda su grandeza. Otro pequeño homenaje más al género del *western*, al que tanto debe y al que tanto ha dado el de San Francisco.

La dirección de Eastwood adolece de clara desgana en esta película. Como ya hemos visto, la película está llena de inconvenientes y parece que tiene más ganas de terminarla que de pararse en los detalles. Aun así, queda claro que Eastwood pretende involucrar al espectador en la subida al Eiger, eligiendo el plano subjetivo en muchos de los puntos de la escalada y, sobre todo, en la caída final.

“Eastwood, como director, parece especialmente interesado en lograr el máximo verismo de las escenas de riesgo y en la captura física de un paisaje más próximo al western que al género al que pertenece el film, el thriller”³⁸. De hecho, en cuanto a la exposición del paisaje, parece que existe un mayor interés en mostrar una de las sedes del *western* más tradicional, Monument Valley, que el propio monte Eiger, protagonista en principio de la película. Aunque el tiempo de escalada en el Eiger es grande, no lo es menos la estancia en Arizona de Hemlock y, además, el climax de la película reside más en el ascenso a uno de los picos del valle estadounidense que en la escalada en Suiza, que no llega siquiera a coronarse.

³⁸ CASAS, Quim (2003): *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*. Madrid. Ediciones Jaguar. Pág. 99.

Sin embargo no se le puede negar a la cinta ciertos toques al menos curiosos. Eastwood crea un buen ambiente en el primer tramo de la película, incluida la aparición de Dragón y los diálogos entre éste y el profesor Hemlock. El californiano desarrolló bien esa parte del guión pero no así la última que, en contraposición, adolece de emoción y parece que todo el mundo tenía más prisa en volver a casa que otra cosa.

Si la inexpresividad de Eastwood es mundialmente conocida, en *“Licencia para Matar”* es casi llevada hasta el extremo. Los músculos de la cara parecen no inquietarse en ningún momento y Eastwood sólo tiene un par de escenas donde pierde los nervios, aunque lo que consiguen es remarcar más la artificialidad de sus gestos.

4.2 Sinopsis

En la capital financiera de Europa y gran parte del mundo, Zurich, un hombre camina por sus calles y recoge un microfilm del sombrero de un vagabundo. Ya en el interior de su piso y mientras lo examina es asaltado por dos hombres, uno de los cuales lo mata sin contemplaciones, ante las protestas del segundo.

En la siguiente escena el profesor Jonathan Hemlock está dando la última clase de su curso de arte. Tras la postrera perorata recibe la suculenta oferta de una exuberante alumna que, para conseguir una buena calificación, está dispuesta a hacer cualquier cosa... Hemlock la rechaza y recibe la visita de Pope, el siervo de Dragón, jefe de una organización estatal de espionaje llamada C-2. Hemlock expulsa a Pope de su despacho con cajas destempladas pero la tentadora oferta de Dragón le hace acudir a la cita.

Dragón es un albino puro que no puede recibir ningún tipo de luz puesto que ésta le produce un dolor terrible, que está expuesto a la enfermedad continuamente y que, incluso, tiene que cambiar su sangre para seguir viviendo. Este tenebroso personaje ordena a Hemlock el asesinato, o sanción, de los dos hombres que habían liquidado al individuo de Zurich. Para convencer al profesor le ofrece dinero y un cuadro, además de un certificado para evitar los posibles inconvenientes con Hacienda de la valiosa colección de frescos que ya posee. Hemlock sólo acepta sancionar a uno de los hombres y advierte que después se retirará.

Realizada la sanción, Hemlock cae en una trampa tendida por Dragón que utiliza a Jemima Brown para robarle el dinero y la certificación de Hacienda. Además, la agente seduce al profesor y, tras enseñarle éste su magnífica colección de pinturas, terminan acostándose para, a la mañana siguiente, citarle, esta vez por teléfono, otra vez con Dragón.

El albino le exige que acepte la otra sanción puesto que Hemlock, experto escalador, es el único capaz de realizarla y, además, el hombre asesinado en Zurich es su viejo amigo Henry Baq. Baq salvó la vida de Hemlock en la guerra de Vietnam, donde fueron compañeros, cuando Hemlock fue alcanzado por un disparo. C-2 consigue saber que el otro asesino va a estar en la expedición internacional que se va a realizar para escalar una de las montañas inexpugnables de los Alpes, el Eiger. Sin embargo, no sabe cuál de los tres, el alemán, el austriaco o el francés, es el indicado y como única señal le apuntan que el personaje en cuestión sufre de cojera.

A Hemlock no le queda más remedio que aceptar, ya por razones hasta personales en venganza por la muerte de su camarada, aunque

consigue sacar una buena cifra por sus servicios (100.000 dólares). Decide marchar a entrenarse a Monument Valley, en Arizona, donde tiene un viejo amigo, Ben Bowman, que se presta a entrenarlo y, es más, también accede a ser el hombre base de la expedición. Bowman deja el entrenamiento en manos de una india, George, que somete a Hemlock a palizas físicas sistemáticas.

En medio del periodo de preparación aparece un nuevo personaje, un enemigo de Hemlock, Miles Mellough. Mellough era el tercero en discordia en el grupo de Hemlock y Baq en la guerra, pero resultó ser un traidor y dio el chivatazo a los hombres que dispararon a Hemlock. Desde entonces vive obsesionado con la idea de que el profesor llegue en cualquier momento para ajustarle las cuentas. Mellough propone un pacto de no agresión a Hemlock, a cambio de decirle quién es el otro asesino, pero éste lo rechaza golpeando al mancebo y guardaespaldas de Mellough.

Esa misma noche recibe la visita de su instructora George, con la que se acuesta y la que, instantes después, trata de matarlo con una inyección letal. Hemlock salva la vida por los pelos y, cuando al día siguiente Mellough y su esbirro tratan de eliminarlo, consigue salir airoso de nuevo y ejecuta a ambos. Al guardaespaldas lo mata de un disparo y a Mellough lo abandona en medio del desierto de Arizona, en una muerte cruel y sin escrúpulos.

Llega el momento de la escalada y Hemlock y Bowman acuden a su cita, junto con los otros tres miembros de la expedición. Tras los debates iniciales y las visitas de Jemima y Pope a Hemlock, comienza la escalada. Al poco de empezar la misma, Pope desvela a Jemima que todo es falso y que la muerte de Henry Baq estaba programada por el propio C-2. El organismo quería que sus rivales se apoderaran de una fórmula falsa y, para

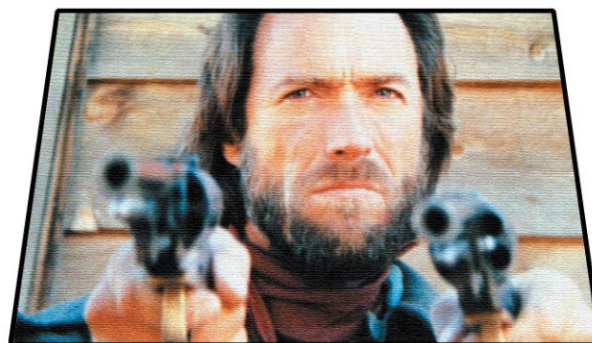
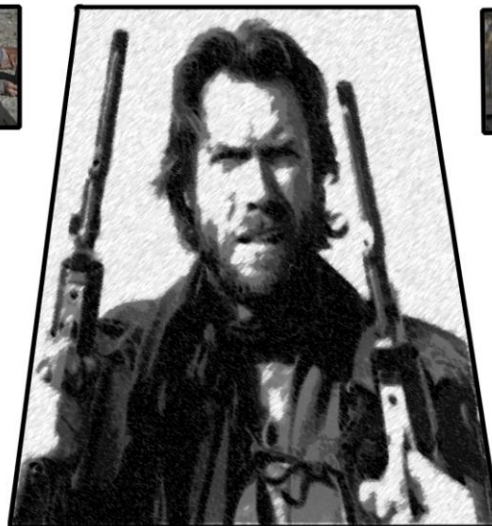
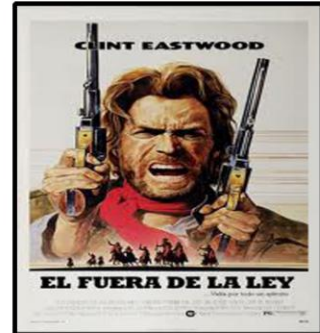
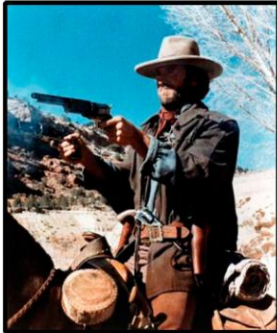
no levantar suspicacias, ordenan la sanción de los asesinos, poniendo en peligro la vida de Hemlock.

El ascenso continúa pero surgen los problemas. El francés Montaigne, ya de avanzada edad para esos trotes montañosos, no resiste y perece en el intento. Además, la subida queda bloqueada por un *foehn*: “*aire caliente, luego lluvia y después helada*” en palabras del propio Bowman. El descenso tampoco es seguro y sólo tienen una opción llegando a la entrada del ferrocarril fabricada a media montaña. Parece que todo va bien pero, en un extraño accidente en el hielo, tanto el austriaco Meyer como el alemán Freytag, al igual que el cuerpo de Montaigne, caen al vacío. Hemlock consigue salvar el pellejo de milagro y, gracias a la ayuda de Bowman, que se había desplazado hasta la gruta, es rescatado. Pero es en ese preciso momento cuando Hemlock advierte un detalle del cual no se había dado cuenta. Bowman padece de cojera y cae en la cuenta de que él es el asesino. Aun así, confía en él para salir de la montaña y Bowman no le traiciona.

Ya en el ferrocarril de vuelta Ben cuenta toda la verdad a Jonathan. Él es el segundo asesino de Henry Baq, pero echa la culpa al otro sicario de la muerte, puesto que Bowman no tenía la intención de llegar a tanto. Ante la pregunta de Hemlock de por qué lo había hecho, Bowman aclara que se lo debía a Miles Mellough, puesto que éste había ayudado a su hija, la india George, a salir del mundo de las drogas.

Ambos comprenden que han sido víctimas de las circunstancias y que no pueden culparse por lo que han hecho, así que continúan manteniendo su amistad y la sangre no llega al río. Además Dragón piensa que Hemlock, ante la imposibilidad de saber cuál de los tres escaladores era el asesino, ha precipitado a los tres, eliminando toda duda. Por ello le felicita y le comunica que pasan a jubilarlo como sancionador.

La escena final presenta a Jemima Brown preguntándole a Hemlock sobre si realmente éste sancionó a los tres o todo fue producto de un accidente. La cámara se eleva sobre ambos mostrando el bello paisaje alpino y la incógnita queda en el aire.



5. EL FUERA DE LA LEY (THE OUTLAW JOSEY WALES, 1976)

5.1 Análisis

Clint Eastwood, tras dos películas distintas, en el sentido pleno del término, vuelve a encontrarse con el *western*. En este caso se pone al frente, aunque inicialmente no era lo previsto, del rodaje de *“El Fuera de la Ley”*. Una historia enmarcada en la Guerra de Secesión americana con un protagonista forzado primero a meterse en una guerra que no es la suya y, posteriormente, a ser un proscrito sin pretensiones de haber llegado nunca a ello.

Josey Wales es todo lo contrario a un héroe. Primero porque él mismo nunca lo ha querido ser y, fundamentalmente, porque Eastwood nos lo quiere mostrar así. Sólo entra en guerra cuando los nordistas asesinan a su familia y, para colmo, lo hace en el bando equivocado, el esclavista, que termina perdiendo la guerra. No hay grandiosidad en el comportamiento de Wales, sino supervivencia y, en ocasiones, hasta motivos para poder despreciarle, como sus continuos escupitajos.

Wales comienza perdiendo a su familia y pronto la reemplazará por el ejército sudista, hasta su rendición a los *yankees*. A partir de ese momento, el fuera de la ley irá confeccionando, según vaya pasando por los distintos escenarios, su nueva y variopinta familia, que le irá acompañando hasta que encuentren un hogar definitivo. El guión, obra de Forrest Carter,

es toda una apuesta por la comunidad, pero partiendo desde el individualismo, casi un resumen de la esencia más rancia del país de las barras y estrellas.

El resultado de la película fue fantástico a todos los niveles. Con excelentes resultados de crítica y público, Eastwood ve por fin reconocida una de sus películas como director, llegando incluso a conseguir una nominación al Oscar en el apartado mejor banda sonora original para Jerry Fielding.

Aun así, no le faltó algún que otro detractor acusándola de ser excesivamente dura y sangrienta. A decir verdad, la historia es tanto lo uno como lo otro, posiblemente la que más de toda la filmografía de Eastwood, seguida por los certeros golpes de *“Million Dollar Baby”*. Aunque sea cierto no lo es menos que el empeño de Eastwood en hacerla así, puesto que el californiano pretende crear semejanzas entre esta contienda y la Guerra de Vietnam: *“Los paralelismos entre esa época y la del post-Vietnam eran muy obvios. Creía que era algo que debía saberse. Además, me gustaba cómo trataba a los indios americanos, con mucha humanidad y sentido del humor”*³⁹.

Clint Eastwood no iba a ser el encargado de rodar *“El Fuera de la Ley”*. Tras el cansancio motivado por el riesgo de rodar *“Licencia para Matar”*, Eastwood, que además ya tenía una hija, Allison, decidió delegar en Philip Kaufman. Éste se mostraba como un talento prometedor tras realizar *“Sin Ley ni Esperanza”* (1972) y se confirmaría después con películas tan sobresalientes como *“Eligidos para la Gloria”* (1983) o *“Sol Naciente”* (1993).

³⁹ SHICKEL, Robert (1997). Eastwood on Eastwood. [Documental] Estados Unidos. Lorac Productions.

Sin embargo, la química entre ambos apenas si existió al tener conceptos totalmente dispares sobre el *film*. *“Le contraté para reescribir el guión y realizar la película. Su trabajo como guionista fue excelente, pero en el rodaje se comprobó enseguida que nuestros puntos de vista diferían totalmente. Invertí mi dinero para comprar los derechos de la novela, gasté un tiempo considerable desarrollando este proyecto, concebí una visión precisa de lo que debía ser el film. La aproximación de Phil estaba sin duda fundamentada, quizás era mejor, pero no era la mía.”*⁴⁰

También resulta curioso el misterioso origen del autor de la novela en la que se basó la película. Robert Daley, uno de los hombres de Eastwood encargado de buscar nuevas historias para llevar al cine, recibió una novela titulada *“Gone to Texas”* escrita por un desconocido Forrest Carter. Carter, que afirmaba ser un mestizo *cherokee*, se la envió a Daley convencido en el interés de la misma para adaptarla a la pantalla.

Poco después se descubrió que el indio no era más que un analfabeto que tenía que dictar las historias que se inventaba para que alguien las transcribiera. Sin embargo, y finalmente, ninguna de estas dos versiones fue la correcta, puesto en realidad el autor de la novela terminó por ser Asa Carter, un escritor de discursos políticos segregacionista. Las principales aportaciones de Carter fueron a uno de los líderes americanos más reaccionarios, George Wallace. Miembro del ‘*Ku Kux Klan*’, el nombre de Forrest lo tomó del apellido del fundador original del clan del círculo, Nathan Bedford Forrest.

El californiano cada vez se encuentra más a gusto y *“El Fuera de La Ley”* ya posee rasgos que repetirá en otras películas. De hecho, nada más comenzar la película realiza un bonito ejercicio sintetizador con las

⁴⁰ TÖRÖK, Myrtille: Josey Wales hors la loi. *Positif*, 287, 51.

imágenes de la Guerra de Secesión viradas en azul bajo los títulos de crédito. Si bien es la primera vez que utiliza esta técnica para poner al espectador en antecedentes de una manera rápida y eficaz, lo volverá a utilizar en *“El Sargento de Hierro”*. En esa ocasión lo hará con imágenes verdaderas de la Guerra de Vietnam para informar sobre cómo ha sido la vida de Tom Highway.

“El fuera de la Ley” es uno de los momentos más álgidos de mi carrera”. Eastwood sabe que ha realizado un buen trabajo, entre otras cosas, porque consigue mostrar aquello que buscaba. El californiano quiere hacer explícito cuál es el mal de la guerra, cualquiera de ellas, y no duda en mostrar venganzas, trampas y suciedades en uno y otro bando. Tampoco es remiso a mostrar las consecuencias de la misma, como los mutilados y heridos en el pueblo donde conocen a Sarah y a Laura.

El escupitajo va a ser un elemento recurrente en Josey Wales. Eastwood lo va a poner en su boca como símbolo del desprecio del forajido por sus enemigos, por tener que utilizar las armas... Hasta incluso llega a escupir al perro que los acompaña en un momento algo inquietante, aunque quizás el simbolismo vaya más por el miedo del propio Wales por tener una nueva familia que un desprecio claro al animal.

El montaje ya no vuelve a ser rápido al estilo de Siegel sino que es rápido al estilo de Eastwood. Igualmente, y para complementar lo anterior, casi siempre se produce una elección por el plano semi subjetivo para que el espectador tenga una visión lo suficientemente amplia de la acción que está transcurriendo.

En cuanto a su actuación, Eastwood vuelve a ser hierático e inexpresivo. A la manera de sus antiguos *westerns* muestra pocos

sentimientos y sólo cuando se ve forzado a ello, al perder a su familia y al encontrar de nuevo el amor junto a Laura, se mueven ligeramente los músculos de su rostro. Aun así, en esas escenas se muestra patético e incómodo, como si no fuera el verdadero rostro del personaje el que pudiera mostrar y deseara pasar las otras.

La elección de auténticos indios para representar los papeles de Lone Watie y Diez Osos fue de las más acertadas del rodaje. De hecho el *Jefe* Dan George resultó todo un descubrimiento y desarrolló su personaje, Lone Watie, más de lo que se pudiera esperar, poniéndose incluso a la altura del propio Eastwood en varias escenas.

Will Sampson, que se haría famoso por *“Alguien Voló Sobre el Nido del Cuco”* (1975) tampoco bajo el listón. Sobre todo, destaca el diálogo entre Wales y él, Diez Osos, donde el peso del mismo recae sobre el proscrito pero que tiene que rematar con grandes frases y un propósito de paz. La tarea para el actor no era fácil pero la acometió con éxito y logró que ese diálogo sea uno de los más recordados de la película.

El compañero de Wales en sus correrías confederadas también realizó un gran trabajo en su interpretación. El recientemente desaparecido John Vernon, en el papel de Fletcher, logra transmitir con su mirada el papel de camarada de Wales que, circunstancialmente, ha sido obligado a perseguirlo.

A pesar de la profusa barba que luce y que le tapa gran parte del rostro, refleja perfectamente su cólera contenida con el Senador que acaba de masacrar a sus hombres y, ya al final, también transmite su cansancio por una cacería demasiado largo, en una guerra ya finalizada y a la que él quiere poner punto y final.

Éste será el primer encuentro entre Eastwood y Sondra Locke, al que seguirán muchos otros. De hecho, Eastwood abandonará a su mujer por Locke y establecerán una unión tanto en lo profesional como en lo personal que dará muchos réditos. Locke sería su pareja en todas las películas que Eastwood dirigiera y/o protagonizara hasta mitades de los 80, justo cuando su relación amorosa terminó. Eastwood incluso la ayudó en sus ganas de ejercer de directora con la producción de una insulsa película, *“Ratboy”* (1986), cuyos principales galardones vinieron de los esperpénticos Razzies.

El desenlace de este tándem no pudo ser peor. Locke no asumió del todo bien el que Eastwood ya no quisiera seguir con ella y se dedicó a airear varios episodios de su vida sentimental conjunta en revistas y televisiones. El incidente, que no llegó a más, le pasó factura más a la propia Sondra que, desde entonces, no ha vuelto a realizar casi ningún trabajo ni televisivo ni cinematográfico.

5.2 Sinopsis

Una tranquila escena de granja en Missouri, con un padre y su hijo arando es interrumpida por el ataque de un grupo de soldados nordistas que arrasan con todo. No sólo queman la casa sino que también matan a la mujer de la familia y al niño, dejando al hombre gravemente herido. Tras enterrar a ambos, el campesino se recupera y empieza a practicar su puntería con los *colts* de los que dispone.

Tras un entrenamiento cada vez más certero, donde va dejando astillado el palo que le sirve como referencia, recibe la visita de un capitán Fletcher de los sureños, que le anima a unirse a su causa. El campesino Josey Wales no lo duda y se une a la guerra dando comienzo a una serie de

imágenes de todo este grupo de los confederados en acciones de guerra con los títulos de crédito superpuestos.

Cuando acaban también lo hace la contienda y Fletcher, reconociendo la derrota, insta a los suyos a que se entreguen a los *yankees* que, a cambio, han prometido amnistía para todos. El único que se niega es Wales, aun a riesgo de pasar a ser un fuera de la ley, y es testigo de cómo todo es una trampa y sus compañeros empiezan a caer ametrallados. Wales les planta cara y consigue salvar al joven Jaime, que, aunque herido, se convierte en su compañero de fuga. Como captor tendrán al propio Fletcher, ahora ya en el otro bando y víctima de sus propias palabras, que junto al capitán de las botas rojas y autor de la masacre en la finca de Josey, Terrill, salen en su busca.

Desde ese momento, Wales demuestra ser más listo que sus perseguidores y en varias ocasiones los pone en evidencia. Primero rompe las amarras de la barcaza que los transportaba de un lado al otro del río y después utiliza el cuerpo de Jaime, a cuyas heridas ha sucumbido, para despistarlos y volver a ganar tiempo.

La principal aportación del joven confederado antes de morir será la de engañar a dos cazas recompensas que los habían sorprendido con un fingido delirio. No hay que olvidar que el ejército del norte ha puesto un alto precio a la cabeza de Wales y son muchos los que van a intentar cobrarlo.

Si bien Wales vuelve a quedarse solo en el camino, pronto encontrará nuevas amistades. Primero un indio de las tribus civilizadas, Lone Watie, que también ha sido traicionado por el gobierno del país y que ha sido rechazado por los suyos. Poco más tarde, una mujer navajo se les unirá tras

tener Wales que abatir a otros dos cazadores de recompensas que pretendían abusar de ella. Aunque Wales tiene esperanzas de poder mantener relaciones con la mujer, será Lone Watie el que finalmente lo haga, para sorpresa de propios y extraños.

Más tarde, y ya acompañados por un perro que también se les une, coincidirán en un pueblo con una vieja señora, Sarah Lee, y su nieta, Laura, a las que más tarde tendrán que salvar de un grupo de comancheros que las habían capturado. De hecho, Laura está a punto de ser vejada pero su virginidad se cotiza alto y el jefe de los comancheros impide el acto. Wales realiza una triquiñuela para salvarlos y todos ponen rumbo a Blood Butte, un rancho que, supuestamente, el hijo de Sarah posee cerca de Río Santo.

Al llegar al lugar descubren que es casi un pueblucho fantasma donde poco hay que hacer, puesto que su modo de vida, la extracción de plata, está ya agotado. Wales tiene que matar al *sheriff* porque lo desenmascara pero los habitantes del lugar no quieren problemas y no lo denuncian.

El siguiente escollo llegará cuando los comanches capturan a dos hombres de Sarah. Es el propio Wales el que se alza en abogado defensor y, en solitario, solicita un parlamento con el gran jefe Diez Osos. El diálogo, inmejorable, termina con el acuerdo amistoso para la convivencia pacífica de todos. Para celebrarlo se organiza una fiesta donde Laura ya no puede ocultar su amor a Josey y confiesa.

Pero Josey decide seguir escapando por el miedo a que el resto pueda morir al verse involucrado y deja vacía la cama de Laura para marchar sin que nadie le vea. Lone Watie lo intercepta pero no puede evitar que se vaya, aunque Wales le anuncia que procurará volver dentro de un año.

No es el único que lo encuentra, puesto que al poco de salir topa con Terril y sus soldados. La lucha es encarnizada y Wales recibirá la ayuda de todos sus amigos desde el caserío donde están hospedados para salir victoriosos. Pero Terril consigue escapar y Wales sale tras él hasta que le da caza y le mata, ensartándolo en una espada.

Finalmente, Wales pasa por el poblado donde Fletcher y dos agentes federales están haciendo preguntas a los habitantes. Éstos no dudan en inventarse una historia sobre su muerte y Fletcher, que lo reconoce, tampoco da la voz de alarma y sólo le dice que la guerra ha terminado, a lo que Wales replica que *“todos hemos muerto un poco en esta guerra”*. Herido, y con el atardecer de fondo, monta en su caballo y se marcha.



6. RUTA SUICIDA (THE GAUNLET, 1977)

6.1 Análisis

Tras protagonizar la tercera entrega de Harry Callahan, Clint Eastwood vuelve a ponerse detrás de la cámara para dirigir y protagonizar a otro policía, aunque éste muy alejado del inspector Callahan. La historia transcurre de Las Vegas a Phoenix con un policía borracho, fracasado y cansado de la vida que tiene que llevar a una prostituta a un juicio en el que va a declarar como testigo.

La película *“constituye una de las propuestas cinematográficas más desconcertantes, enloquecidas y falsamente convencionales de toda la trayectoria de Eastwood”*⁴¹. En efecto, camuflada como una película excesiva en cuanto a sus descargas de pólvora, un quinto de los cinco millones de dólares del presupuesto se fue en efectos especiales, *“Ruta Suicida”* se eleva hasta un gran nivel dentro del género policiaco.

De hecho, no se puede enmarcar en este género solamente, sino Eastwood también va a sumarle elementos, que no entran en contradicción con lo anterior, de otros géneros como las *‘road movie’* o la comedia. Tampoco podemos olvidar la tensión sexual que se desata entre ambos protagonistas que proviene o desemboca, según se mire, en la eterna guerra

⁴¹ TRASHORRAS, Antonio (1994): *Clint Eastwood*. Madrid. Ediciones JC. Pág. 71.

de sexos. Toda una adición de elementos para conformar la película que Eastwood quería.

La palabra *guantlet* traducida literalmente al castellano equivaldría a ‘guantelete’, proveniente del francés *gantelet*, pero no es ese el significado más pertinente para el caso que nos ocupa. Otros también válidos son ‘fuego cruzado’, ‘guante desafiante’ o, quizás el que más indicado, un antiguo castigo consistente en pasar entre dos filas de soldados armados con bastones, propio de una ratonera o una *“Ruta Suicida”*.

El guión de la película había sido adquirido por Barbara Streisand en origen y los ejecutivos de Warner vieron en ésta la oportunidad de unir a dos grandes estrellas de la pantalla, como Streisand y Eastwood. Si bien Clint pronto se vio encandilado por acometer el proyecto, la compañía de la actriz no era de su agrado: *“Si me descuido, tratará de cantar”* llegó a afirmar el de San Francisco. Al final, Malpasso se hizo con los derechos del texto tras pagar una cantidad a Streisand y Eastwood pudo obrar, como era su deseo, a su antojo con la adaptación a la gran pantalla.

Las diferencias entre la inicial Streisand y la final Locke son más que evidentes. Con Streisand *“la aspereza y violencia nada hiperbólica (...) habrían sido muy difíciles de conseguir”*⁴². Incluso el trato que da Mally a Shockley, despreciativo hasta que termine por enamorarse de él, no hubiera tenido los mismos matices ni el mismo resultado en pantalla.

El californiano cada vez se va superando más en las escenas de acción y en *“Ruta Suicida”* hace un magnífico trabajo. El intenso ritmo que les imprime está al alcance de muy pocos en esos momentos y, además, consigue

⁴² CASAS, Quim (2003): *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*. Madrid. Ediciones Jaguar. Pág. 104.

ayudar al espectador a no perderse ni un solo momento estableciendo cambios de puntos de vista constantes.

Ahora los objetos ya no son una parte meramente ornamental de la película. Tanto en el tiroteo de la casa de Mally como en el del autobús por las calles de Phoenix, al finalizar los mismos, se puede escuchar el quejido de las cosas. Primero la casa gime antes de derrumbarse sobre sí misma y, después, el autobús parece resoplar su último aliento antes de que todas sus ruedas estallen víctimas de los disparos. Eastwood sabe imprimirles esas características humanas que aportan el dramatismo necesario a ambas escenas.

Si en *“El Fuera de la Ley”* era el escupitajo el símbolo del personaje encarnado por Eastwood, en esta ocasión va a ser el *“bla, bla, bla”*. Lo utilizará en varias ocasiones y el significado será siempre el de, por el contrario de lo que apuntábamos antes, restarle dramatismo a sus acciones. Shockley no es ningún héroe y él lo sabe, pero Eastwood se empeña en remarcarlo cuando, tras acciones heroicas, el policía quiere restarles importancia.

De hecho, éstas son sus últimas palabras cuando no quiere que Mally se preocupe por la bala procedente del disparo de Blakelock que ha alcanzado su hombre. Mientras Mally piensa que puede estar muerto, Shockley le dedica un *“bla, bla, bla”* que resume un *“después de todo lo que hemos pasado y de las balas que nos podían haber matado, un rasguño en el hombro no es nada”*.

La actuación de Eastwood vuelve a ser más expresiva, tras su interpretación de Josey Wales. Va desde la más absoluta ingenuidad y acatamiento de las órdenes sin discusión de un policía alcohólico; hasta la

más fiera de las determinaciones por llegar a cumplir su cometido y a luchar contra el corrupto sistema, encarnado en el comisario Blakelock y el ayudante del fiscal Feyderspiel.

Sondra Locke consigue en esta película su primer papel como protagonista junto a Eastwood y reemplazando a toda una actriz consagrada como Barbara Streisand. El cambio, además, salió a mejor y Locke realiza un gran papel en el que los gritos, los insultos y los ataques de histeria parece que le van como anillo al dedo. También es cierto que supo evolucionar su personaje lo suficiente como para al final demostrar cariño y respeto hacia el policía, como lo demuestra en la escena final de la película. Más dada al exceso que a lo parco, quizá es la película donde más se luce como actriz y donde más compenetración presenta con el propio Eastwood.

6.2 Sinopsis

Tras la introducción de la ciudad de Phoenix en varios planos bajo los títulos de crédito, el inspector Ben Shockley rompe una botella de *whisky* al bajar de su coche a causa de su frágil estado. Entra en la comisaría donde su compañero Josephson le advierte de la llegada de un nuevo comisario, Blakelock, que requiere su presencia.

A Shockley se le encomienda la tarea de traer desde Las Vegas a “*un testigo sin importancia para un juicio sin importancia*”, en palabras del propio Blakelock. Shockley pronto descubrirá que no va a ser tan fácil y nada más recoger a Gus Mally empezará a tener problemas. De hecho, la propia Mally le advierte de que no van a conseguir llegar vivos y de que existen apuestas públicas en su contra, como posteriormente corroborará el policía.

Aun así, Shockley no cede en su empeño y comienza a salvar obstáculos. Si primero vuelan el coche en el que tenían que haber llegado al aeropuerto, poco después llega una de las demoledoras escenas de la película. La pareja de policía y prostituta se refugian en casa de ella y allí Shockley solicita a Blakelock que alguien los vaya a buscar. Lo que reciben, sin embargo, es todo un ejército de policías que acribillan la casa hasta que se derrumbe. Shockley sólo consigue escapar *in extremis* por una trampilla en el cuarto de baño que Mally, sin decirle nada, ya había utilizado para escapar.

Las aventuras del dúo protagonista no paran y siguen solventando todos los inconvenientes. Pero no sólo eso, sino que poco a poco van tomando conciencia de quién es el responsable de que les persigan con tanto ahínco, hasta llegar a la solución. Es el propio comisario Blakelock el culpable de todo, puesto que Mally va a declarar en su contra por un encuentro sexual que mantuvieron y que hundiría su carrera puesto que demostraría sus lazos con la mafia.

Además, Mally y Shockley van a ir conociéndose y respetándose con cada kilómetro que pasen juntos. Si al principio Mally desprecia al agente y le dedica todo tipo de calificativos por su ingenuidad y su falta de perspectiva, después pasará a respetarle por su capacidad de sacrificio, por no abandonarla y por su ahínco en llevarla hasta Phoenix. Shockley, que al principio sólo ve en Mally a una prostituta sin importancia, llegará a tomarla en consideración y verá en ella la posibilidad de cumplir sus mediocres sueños: *“resolver un caso importante, sacar adelante una familia...”*

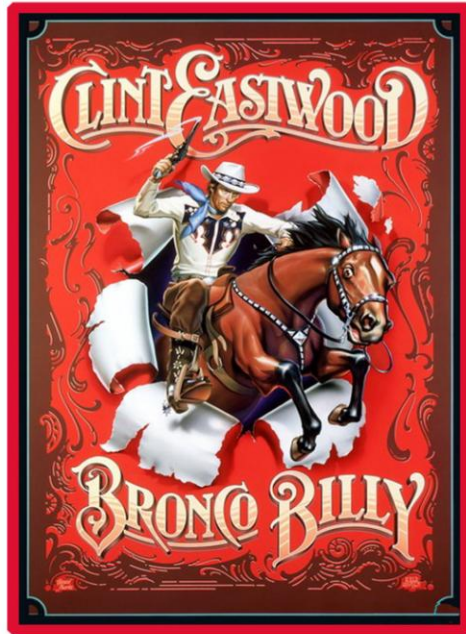
Finalmente, ambos, tras secuestrar un autobús e intentar acorazarlo un poco con planchas de acero, se dirigen a Phoenix donde todo el cuerpo de

policías les está esperando por orden de Blakelock. Justo al entrar en la ciudad son interceptados por Josephson que los intenta persuadir para que se entreguen al ayudante del fiscal, Feyderspiel, que se encarga del caso. Shockley y Mally dan su aprobación pero todo es una trampa de Feyderspiel y Blakelock para intentar abatirlos de camino al coche patrulla. Sin embargo, al único que alcanzan es a Josephson, que muere en el acto, y la pareja tiene que volver al autobús para encarar, esta vez sí, las armas del resto de policías.

Los disparos comienzan a llegar por todas partes y se prolongan casi cuatro minutos mientras el autobús, cada vez más agujereado, continúa su rumbo imperturbable hacia los juzgados de la ciudad. Un último acelerón de Shockley deja al gigante de hierro en las escaleras de los tribunales ante unos incrédulos policías que no saben qué hacer.

Blakelock y Feyderspiel entran en escena y el comisario, desquiciado, intenta que algún policía mate a la pareja. Sin embargo, Shockley está rápido de reflejos y captura a Feyderspiel, al que obliga a declarar la verdad sobre lo que está sucediendo. El comisario consigue un arma, mata al ayudante del fiscal y hiere a Shockley pero se queda sin balas para matar a Mally. Ésta recoge el arma de Shockley y acaba con Blakelock, ante el estupor de todo un círculo de policías que continúan sin saber por dónde tomar partido.

Mally intenta auxiliar a Shockley tras el disparo y le pide que abra los ojos. Ambos se han declarado su amor en el hotel en el que se hospedan antes de entrar en la ciudad y sus intenciones de contraer matrimonio. Afortunadamente para ella, Shockley no está herido de gravedad y la cámara recoge un plano final elevándose de nuevo sobre las calles de Phoenix y con la feliz pareja marchándose.



7. BRONCO BILLY

(BRONCO BILLY, 1980)

7.1 Análisis

¿Podemos considerar a *“Bronco Billy”* como un *western*? ¿Quizá un *western* urbano? ¿Existe realmente el *western* urbano o sólo cabe un tipo de *western*? Todas estas preguntas son de difícil solución aunque trataremos de arrojar algo de luz sobre ellas. Varios han sido los autores que han considerado la existencia del *western* contemporáneo, o *western* urbano, es decir, aquel que se desarrolla en el mundo civilizado, entre edificios y rascacielos, pero que responde a los parámetros de los grandes clásicos: malos y buenos, la chica, causas nobles y/o perdidas, pistolas de por medio y, necesariamente, muertos casi siempre en el bando de los malos.

Es cierto que *“Bronco Billy”* no encaja con exactitud en este género, pero sí que reúne muchos elementos del mismo. Existen los buenos, Billy y sus muchachos; pero no con precisión los malos, sino varios malos en cada una de las situaciones a las que se enfrenta (John Arlington, el abogado de los Lily, el *sheriff*, el mundo moderno que impera en Nueva York...). Existe la chica, Antoinette Lily, con nombre evocador del viejo Oeste. Por supuesto existen las pistolas, pero como parte del espectáculo circense que monta Bronco Billy.

Además existe en la película una escena por la que puede, por sí sola, entrar en este género. El enfrentamiento entre el *sheriff* y Billy es propio

del mejor de los *westerns*. Leonard, el malabarista del lazo, es encarcelado por deserción y para poder sacarle Billy soborna al *sheriff*, pero éste no se conforma.

Plantea todo un duelo bajo el sol al “*pistolero más rápido al Oeste de Dog City*”, retándole a admitir o que él no es el más rápido, consiguiendo la excarcelación, o a probar que sí lo es, con todo lo que eso implica. La tensión se mastica y Bronco Billy hace todo un esfuerzo de autocontrol para no desenfundar su arma y tragarse todo el orgullo, en beneficio de su colega.

Los primeros planos se fijan casi interminablemente, destacando cada arruga de los personajes con el sol derramando su luz cegadora sobre ellos. El penúltimo plano se abre para mostrar el desierto en el que ambos sitúan y vuelve a fijarse en Billy que aprieta los dientes como si la bala le hubiera impactado de súbito. Aunque a veces la humillación pueda doler más que el plomo.

No es menos cierto que la película reúne elementos de otros géneros, como la comedia o la tragicomedia y, a la luz de todo lo anteriormente aportado, no podemos atrevernos a clasificar a “*Bronco Billy*” como el quinto de los *westerns* de Eastwood. La posición no otorgada no es casual, sino que está ahí por ser el menos *westerns* de los *westerns* de Clint Eastwood y el menos interesante de todos ellos.

La temática del *film* es clara y no hay intención de confundir al espectador: los sueños no realizados de un hombre que todavía cree en el sueño americano; la amistad como valor absoluto al que agarrarse en todas las situaciones; la bondad y la posibilidad de redimir las penas... Sin embargo, la utilización de elementos cómicos no sólo no ayuda en la

comprensión de la cinta, sino que a veces sólo contribuye a la confusión. De hecho, al no estar bien desarrollados, hacen que la película se quede a medio camino, pudiendo haber sido mucho mejor explotada, sobre todo en lo que al guión se refiere.

Evidentemente, los elementos del *western* que hemos comentado anteriormente no pasaron desapercibidos a la crítica norteamericana. No sabían exactamente si tomarse en serio lo que veían o podían calificar a la cinta como una auto parodia del propio Eastwood, en su lucha y huida constante de la casilla en la que le habían establecido. El propietario de la Malpaso argumentó en repetidas ocasiones que no era su intención reírse de sí mismo, aunque no pudo negar, ya fuera por mero accidente, que esas interpretaciones podían darse. *“Con ese papel intentaba reflexionar un tanto sobre la validez de su propia imagen fílmica”*.⁴³

El reducido presupuesto del rodaje fue el elemento que evitó la ira de Warner Bros., puesto que su recaudación fue, si no escasa, poco halagüeña. De hecho, la productora, como hará otras muchas veces o como había hecho en su día la Universal, propondrá a Eastwood la dinámica de dejarle grabar sus películas, pero recibiendo la contraprestación de protagonizar y/o dirigir otras de carácter comercial que les den grandes réditos económicos por su mera presencia en el cartel. En este caso le tocará con la secuela de *“Duro de pelar”*, *“La Gran Pelea”*. Sin duda, dos historias muy ‘monas’.

La principal curiosidad de esta película reside en el reparto que acompaña a Clint Eastwood en sus peripecias circenses. La compañera de Bronco Billy es Sondra Locke, que seguía acaparando los principales papeles femeninos en todo aquello que hiciera Eastwood, ya fuera como director, productor o actor.

⁴³ TRASHORRAS, Antonio (1994): *Clint Eastwood*. Madrid. Ediciones JC. Pág. 85.

El manirroto, Lefty LeBow, es ni más ni menos que Bill McKinney. Con esta película consigue hacer un triplete en la filmografía de Eastwood, puesto que es la tercera vez consecutiva que aparece en los créditos, tras *“El Fuera de la Ley”* y *“Ruta Suicida”*. En las dos primeras realiza papeles más desagradables, puesto que es el encargado de matar a la familia de Josey Wales y es el Condestable machista y degenerado en cuyo coche huyen Shockley y Mally. Ahora es uno de los grandes amigos de Billy y no parece tener ningún cometido específico, o más bien todos a la vez, en la carpa.

El desertor hombre del lazo es Sam Bottoms. Bottoms, al igual que McKinney, participó en *“El Fuera de la Ley”* en la piel de Jaime, el joven confederado que consigue escapar de la trampa de los *yankees* y que, gravemente herido, fallece posteriormente. En *“Bronco Billy”* es Leonard James, todo un especialista en hacer moverse el lazo y que, más tarde, se descubre que es un desertor del ejército americano.

Sobre Geoffrey Lewis ya hablamos en el capítulo dedicado a *“Infierno de Cobardes”* como uno de los afortunados secundarios que han trabajado varias veces con Clint Eastwood. Aquí interpreta a John Arlington, un caradura que sólo desea contraer matrimonio con la señorita Lily para conseguir su dinero. La capacidad que tiene su rostro para la comedia, incluyendo una gran gesticulación en sus interpretaciones, le hacen estar a la altura de su personaje.

En definitiva, toda la *troupe* de Bronco Billy son amigos y gente de confianza de Clint Eastwood. Por ello, el rodaje fue bastante fluído y, de no ser por ello, Eastwood posiblemente no habría podido realizar una película tan personal y que goza de una transparencia inaudita en sus seis trabajos anteriores.

“Soy el que quiero ser” dice Billy y quizá es la frase con la que se auto homenajea Eastwood en esta película. El trabajo del Eastwood director es quizá de los mejores en toda su carrera. No son las cosas que hace sino el cómo las hace. Se nota que Eastwood se sintió cómodo a la hora de rodar. No sólo porque estaba rodeado de amigos, sino también porque la temática de esta película resume lo que para él es el sueño americano. No hay que olvidar la esencia americanista que tiene el californiano y que esta se refleja en la gran mayoría de sus películas, y algunas más que otras, como es el caso de *“Bronco Billy”*.

Si bien el texto no está todo lo logrado que se podía haber conseguido, también lo es que la cinta goza de una total transparencia, sin intención de engañar a nadie y con el ánimo de explicitar lo que él quería. Dominan los planos frontales, los *travelling* de carácter lateral y los planos de conjunto. Las escenas bajo la carpa son tan simples como eficaces para transmitir la grandeza del espectáculo al espectador. Y la escena del duelo, ya comentada con anterioridad, recuerda a los viejos *westerns* del maestro John Ford, sobre todo por su iluminación y forma de introducir los primeros planos.

El propio Eastwood en varias entrevistas ha reconocido su debilidad por esta película por el cariño que le produce el personaje y la filosofía del mismo, que es en gran parte su propia filosofía. Así lo encarna con gran naturalidad y sólo en las escenas de grandes discusiones tiene que gesticular en demasía, perdiendo cierta parte de credibilidad. Aun así, el Eastwood actor parece llegar a comprender que *“Bronco Billy”* dirige un circo y él una película, con lo que parece aplicar sus vivencias al personaje para darle mucha originalidad y bastante de psicología, sobre todo de cara al resto del reparto.

Sondra Locke estará perfecta cuando tiene que perder los papeles, Locke sólo pierde un punto en su actuación en las escenas en la que tiene que estar seria. La rubia es todo un ciclón delante de las cámaras y desata todo su potencial cuando pierde los nervios. El altanerismo, el desprecio y los insultos le van como el anillo al dedo, como ya había demostrado en *“Ruta Suicida”*, y marcan los mejores momentos de la entonces compañera sentimental de Eastwood. Complementa bastante bien a Eastwood y, si éste está marcado por su rigidez en escena, Locke no deja ni músculo de su cuerpo quieto, puesto que no sólo utiliza el rostro, y llega a engrandecer su minúsculo cuerpo con la exaltación que demuestra.

El resto de secundarios de Eastwood en esta película están sin duda a la altura de la misma. A varios de ellos los hemos analizado en puntos anteriores por las curiosas circunstancias del *film*. Sólo diremos que todos realizaron una gran labor coral por detrás de los dos personajes de Eastwood y Locke y que ninguno establece estridencias en sus interpretaciones que pudieran restarle puntos totales a la película.

7.2 Sinopsis

En una gran carpa de circo se desarrolla el espectáculo de Bronco Billy y sus muchachos, pero todo es un completo desastre. El jefe Gran Águila es mordido por una de sus serpientes y Billy, en su número de lanzamiento de cuchillos a una rueda giratoria, falla y hiere a su asistente.

Tras una gran discusión por la falta de dinero, la *troupe* de Bronco Billy llega al siguiente pueblo donde van a hacer su representación. Mientras Billy está sacando el permiso para poder representar se encuentra con Antoinette Lily y Jonh Arlington. La pareja va a casarse en breves

minutos pero no precisamente por amor, si no porque ella tiene que hacerlo para poder heredar la fortuna de su padre y él simplemente pretende tomar bocado de ello.

Tras la ceremonia emprenden el viaje de vuelta a Nueva Cork, pero su automóvil se estropea y deben quedar a hacer noche en el pueblo. Arlington acude al circo de Bronco Billy a ver la función, que también resulta un fiasco por el fallo de Billy a la hora de coger a su nueva ayudante en carrera para montarla en la grupa del caballo. Tras el espectáculo, Arlington vuelve al hotel donde está alojado con Lily, pero, a sus intenciones amorosas, sólo recibe desprecio, insultos e ignominia.

Mientras que Billy solventa un atraco en el que se había visto involucrado cuando iba a cobrar un mísero cheque de tres dólares, Lily descubre que Arlington la ha abandonado porque ya no soporta más sus formas. Lily intenta llamar pero no tiene dinero y sólo recibe la caridad de Billy que la enrola en su equipo y le da la moneda que necesita para llamar a cobro revertido a Nueva York. En la llamada a su madrastra, Irene, Lily no tiene suerte y no consigue contactar, con lo que no queda más remedio que aceptar las condiciones de Billy para no quedarse sola en medio de ninguna parte. De hecho, Irene piensa que Antoinette ha sido asesinada por John Arlington y así interesadamente lo asume cuando Edgar Lipton, el abogado de la familia que está perdidamente enamorado de ella, le informa que, en el caso de fallecer Antoinette, será la heredera de todos los millones.

En el camino hacia el siguiente pueblo, Billy y Antoinette discuten y él la saca incluso de la camioneta y la deja tirada en la carretera. Es recogida por Gran Águila y su mujer y llegan a un orfanato donde van a dar su siguiente función. Antoinette empieza a cambiar su concepto sobre Billy porque se entera de que las actuaciones en ese tipo de hospicios las hace

gratuitamente. Billy y ella pactan llevarla al pueblo más cercano pero, mientras tanto y hasta que encuentre otra ayudante, Antoinette será quien le asista en las funciones.

En Nueva York, Edgar Lipton informa a Irene de que han detenido a John Arlington y ésta le solicita que vaya a tomarle declaración para así poder pedir la herencia de los Lily. Paralelamente se desarrolla la función del circo de Bronco Billy donde Antoinette improvisa e introduce un par de “morcillas” en su diálogo con Billy. Por este motivo, ambos vuelven a discutir y, ya al día siguiente, Lily es despedida.

Lipton acude a ver a Arlington donde pacta su confesión de culpabilidad a cambio de 500.000 dólares y una estancia en un centro psiquiátrico casi de lujo. Mientras, las caravanas de Bronco Billy llegan a un nuevo pueblo donde reciben la noticia de que Gran Águila y su mujer, Agua Clara, van a ser padres. Salen a celebrarlo y se ven envueltos en una gran pelea de la que salen airoso. Antoinette huye del escándalo saliendo del bar en el que se encontraban y está a punto de ser violada, pero Billy vuelve a impedirlo. Cuando vuelven a la carpa, Billy le explica a Antoinette su verdadera historia y la del resto del coro circense. Todos son ex convictos incluido él mismo, que pasó siete años en la cárcel por el intento de asesinato de su mujer cuando la descubrió junto a su mejor amigo.

A la mañana siguiente Leonard, que se había quedado bebiendo la noche anterior, aparece detenido en comisaría. Cuando Billy va a buscarlo recibe la noticia de que fue detenido por escándalo y resistencia a la autoridad pero que, toda vez que fue investigado, se destapó que estaba siendo buscado por desertor. Lenny no había querido luchar en la Guerra de Vietnam y había conseguido escabullirse evitando la prisión. Al principio parece que Billy no va a hacer nada para tratar de sacarle de la cárcel pero

luego plantea una cita con el *sheriff*. Trata de sobornarlo pero no es suficiente y hace humillarse a Billy obligándole a reconocer que el agente de la ley es el más rápido con las pistolas.

La función ha empezado y todos esperan a que llegue Billy. En el interin, unos petardos provocan que arda la paja sobre la que está asentada la carpa. Llega Billy y trae consigo a Leonard pero no puede continuar la función puesto que el fuego empieza a extenderse rápidamente. Nadie sale herido pero la lona es pasto de las llamas y la leyenda negra de Lily, que Lefty había empezado a señalar, aumenta tras este nuevo incidente.

La solución de Billy para salir de este nuevo bache consiste en atracar un tren. Antoinette trata de disuadirlo y le hace ver que ya no está en el *Far West* pero Billy le cuenta que él había vivido en Nueva Jersey y que ha sido dependiente de una zapatería y que ahora sólo quiere vivir de una manera diferente. El resultado es un completo desastre puesto que ni siquiera consiguen que el tren se detenga, a pesar de los denodados y patéticos esfuerzos que realizan.

La última idea de Billy para salvar su espectáculo es acudir a un manicomio donde realizan funciones gratuitas. Allí tienen un taller donde confeccionan banderas americanas para el ejército y Billy le pide al director del centro que le confeccionen una carpa, a lo que éste accede sin problemas. Por otra parte, Antoinette está cada vez más integrada e intenta hacer las paces con sus compañeros, a la vez que le declara definitivamente su amor a Billy y terminan acostándose.

Casualmente en ese mismo centro psiquiátrico está John Arlington que, engañado por el abogado Lipton, ha sido condenado perpetuamente a estar ingresado allí. Arlington reconoce a Lily y la desenmascara con lo que

se forma un gran revuelo que acaba con Lily en Nueva York para ser interrogada por el FBI.

Billy, que días antes había recibido el amor de Lily y su reconocimiento como persona, ahora reniega de ella y se marcha para no verse involucrado. Mientras tanto en Nueva York, Lipton consigue solventar los problemas con Arlington indemnizándole y explica a Irene que ya no va a ser la heredera de la fortuna de los Lily. Antoinette no recibe consuelo con los millones que va a conseguir y está a punto de suicidarse cuando recibe la llamada de Agua Clara. La india le explica que Billy no ha superado su marcha e incluso se ha empezado a dar a la bebida.

Va a comenzar la función y Bronco Billy le dice a Lefty que va a tener que ser su ayudante. Pero la sorpresa llega cuando la que aparece es Antoinette que, ya sí, forma parte del grupo y se queda con ellos. El espectáculo continúa y termina con la felicidad de todos sus protagonistas y los sabios consejos a los niños de Billy.



8. FIREFOX

(FIREFOX, 1982)

8.1 Análisis

El género de la ciencia ficción era un terreno inexplorado para Clint Eastwood. Sin embargo, la coyuntura histórica, 1982 es un año en el que la Guerra Fría es añorada por muchos de los seguidores del presidente Reagan, unida a una historia que apasionó al propio Eastwood, da como fruto una de sus obras menores.

Basada en la novela de Craig Thomas, que Alex Lasker y Wendell Wellman adaptaron para el cine, la historia cuenta como un piloto estadounidense, atormentado por la Guerra de Vietnam, tiene que volver a la actividad para robar el mejor avión jamás construido: el Firefox. Este arma definitiva, tal y como rezaba el *slogan* de la cinta, sólo tiene un problema: que está en manos del mayor enemigo del país de las barras y estrellas, la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

Eastwood tenía que enfrentarse a un reto totalmente distinto a los que había afrontado hasta ahora: los efectos especiales. Muy de moda en los 80, será ésta la única vez que el californiano se atreva a utilizarlos, alcanzando un resultado por encima de la media pero no mucho más allá.

Al cuestionarse cómo podía realizar estos efectos, y dado que en su equipo habitual de colaboradores no existía ninguna figura ni tan siquiera parecida que realizara esta labor, Eastwood se pone directamente en

contacto con George Lucas. El productor de la saga *“La Guerra de las Galaxias”*, y director de cuatro de las seis películas de la misma, había sido precursor de este tipo de recurso, pero a la vez también había procurado su desarrollo y había sentado cátedra.

Lucas no tuvo dudas y recomendó a Eastwood a su jefe de efectos especiales, John Dykstra. Dykstra había sorprendido a todo el mundo con sus excelentes efectos en la saga de la fuerza y se empeñó al máximo en esta aventura para conseguir que el Firefox surcara los cielos con magnificencia y realidad.

Para conseguir dar una sensación de realidad, Dykstra rodó en el Ártico a cámara lenta. Los aviones tenían que ir a una velocidad endiablada con lo que utilizaron tan sólo uno o dos *frames* por segundo mientras que volaban a 560 km/h en un Learjet. Cubrían 240 kilómetros para conseguir diez segundos de película y el resultado no pudo ser mejor para el momento que desarrollaba la tecnología.

Otro problema añadido era el de los fondos mate que se utilizaban con las maquetas de los aviones para rodar su puesta en escena, y que posteriormente se fundía con las localizaciones previamente rodadas en el Ártico. Con *“La Guerra de las Galaxias”* no tuvieron impedimentos puesto que el espacio es negro y las líneas se confundían pero en la película de Eastwood se trataba de un fondo totalmente blanco con lo que los esfuerzos para conseguir un resultado digno fueron extraordinarios.

Dykstra hizo un gran trabajo que el paso de los años, con el consiguiente progreso tecnológico, ha infravalorado. O al menos eso debió pensar Robert Zemeckis cuando rodó *“Regreso al Futuro II”* (1989), puesto que varias de las tomas rodadas por Dykstra fueron posteriormente

utilizadas en la cinta del discípulo de Steven Spielberg, y en parte también del propio George Lucas.

Pero los efectos especiales no iban a ser el único obstáculo de la película. La acción de la película se desarrolla totalmente en Moscú pero Eastwood no obtuvo el permiso para rodar en la capital por entonces todavía soviética. En su lugar, Viena fue la localización escogida, en gran parte porque esta ciudad ha aparecido en varias películas sustituyendo a la localidad moscovita y porque aquí se rodó *“El Tercer Hombre”*.

No es ésta la única referencia que Eastwood va a hacer a una de sus películas preferidas. El *film* dirigido por Carol Reed e interpretado por Orson Welles será para el californiano toda una inspiración en cuanto a la forma de iluminar las escenas, que posteriormente plasmará en una de sus obras más personales que desarrollaremos posteriormente, *“Bird”*.

Si ya tenía quien se encargara de los efectos y también contaba con las localizaciones, sólo faltaba dar con los actores adecuados. Contar con actores rusos que dominaran el inglés no era factible para dotar a la cinta de la calidad adecuada, así que Eastwood prefirió rebuscar en la magnífica escuela de actores ingleses. Los británicos, casi siempre formales y ejemplares en sus actuaciones, tienen una facilidad extraordinaria para adoptar y simular los acentos de otros países, y el ruso no fue una excepción.

Warren Clarke, Nigel Hawthorne o Freddie Jones eran actores muy conocidos en Reino Unido y Eastwood vio actuaciones suyas. La elección no sólo fue acertada sino que uno de los pilares de la película se basa precisamente en la magnífica interpretación de todos sus componentes. Sin desdeñar por supuesto la dirección de actores del propio Clint, que también estuvo a la altura, y su interpretación.

Minucioso en los detalles, Eastwood sabía que tenía que hablar ruso con cierta soltura en la película, para lo cual se formó en el *Defense Language Institute*, perteneciente al ejército estadounidense, y situado en Presidio de Monterrey, al norte de la residencia de Eastwood en Carmel.

8.2 Sinopsis

Una toma aérea inaugura la película mostrando un helicóptero de combate que se aproxima a una zona de bosque profundo mientras un hombre hace ejercicio corriendo por la montaña. El helicóptero parece querer dar caza al hombre, el cual acelera su carrera desesperadamente hasta que encuentra refugio en su casa y se arma con un fusil.

Se introduce entonces una escena donde se muestran los fantasmas del corredor. Es un piloto americano en la guerra de Vietnam que fue abatido y capturado por el Vietcong. Mientras que le llevan apresado en una jaula hecha de bambú pasan por un poblado, justo cuando un helicóptero, curiosamente igual al que hemos visto al principio, empieza a disparar a sus captores mientras que dos aviones bombardean con NAPALM la zona. Entre las víctimas se encuentra una niña con la que el piloto intercambia una breve mirada, pero por la cual no puede sino sentir pena cuando muere abrasada.

Aún aturdido, el piloto es atendido por los miembros del helicóptero. Mientras, y en paralelo, nos metemos en una reunión de altos cargos militares estadounidenses y británicos, que están analizando el potencial de un nuevo avión soviético, el MIG-31, más conocido como Firefox. Este avión ha desarrollado un extraordinario potencial que, no sólo lo hace

invisible, sino que puede alcanzar una velocidad inimaginada, pudiendo además cargar con varias piezas de artillería. Y, como mayor novedad, el Firefox no está controlado manualmente sino que lo hace a través del pensamiento, con lo que consiguen ganar en rapidez.

A la vez, un capitán de las Fuerzas Aéreas le explica la situación al piloto del principio. La única opción que le queda al eje Londres-Washington es la de enviar a un espía para que se introduzca en la URSS y robe el pájaro. Para desgracia del piloto, él es el elegido. Su madre es rusa y habla y, todavía más importante, piensa en ruso tanto como en inglés. Para mayor coincidencia, tiene la altura y la corpulencia del piloto ruso designado para pilotar el Firefox, con lo que no tiene alternativa.

Mitchell Gant, que así se llama el piloto, es formado y caracterizado en Londres para introducirse en Moscú, a través de la apariencia de un traficante de drogas. El periplo por tierras soviéticas es complicado, puesto que además tendrá al servicio de espías ruso, KGB, pisándole los talones, al llevar la apariencia de un conocido delincuente. El oficial británico que le instruye le llega incluso a recordar que en el peor de los casos es más importante salvar elementos del avión como la caja negra que la propia vida.

En la llegada al aeropuerto de Moscú comienzan los problemas. Gant pasa la aduana con muchos problemas y es seguido en su camino posterior al hotel. Ya de noche, el agente americano abandona el hotel y parte rumbo al puente de Krasnokolski, donde tenía que establecer contacto con agentes dobles rusos. Los espías rusos le siguen de cerca pero Gant llega a tiempo a su cita, donde se topa con el verdadero Leon Sprague, el traficante de drogas, y dos personas más. Para sorpresa de Gant, Sprague es apaleado hasta morir y arrojado al río Moscova por sus dos acompañantes, que instan

al americano a huir velozmente al metro. Con nueva identidad, ahora se llamará Michael Lewis, Gant espera al metro que al entrar en la estación hace el mismo ruido que las aspas de un helicóptero, momento en el que vuelven los fantasmas del pasado y recuerda otra vez a la niña del principio envuelta en las llamas provocadas por el NAPALM. Torpe y aturdido, observa como el ejército rojo toma las estaciones de metro al recibir la voz de alarma del servicio secreto.

En la estación en la que se baja del tren comienzan los problemas. Los nervios casi le traicionan cuando le piden la documentación pero consigue pasar el trámite. Uno de sus acompañantes le recomienda que vaya al servicio para tratar de tranquilizarse pero, lejos de hacerlo, ello no le trae más que problemas. Un agente del servicio secreto le vuelve a solicitar la documentación, Gant se la entrega pero el soviético le comunica que sus papeles no están en regla. Cuando cree verse entre la espada y la pared, Gant ataca y mata al agente. Consigue huir del metro justo antes de que descubran el cadáver.

Nueva identidad, Boris Glasnoff, y nuevos problemas. Esta vez no provocados por Gant sino por sus colaboradores de la resistencia, que son descubiertos por la KGB. De hecho, el verdadero Boris Glasnoff es apresado y torturado hasta la muerte pero no revela nada y sus camaradas huyen en furgoneta, aunque son seguidos por los espías *soviets*. La duda del Coronel Kontarsky, al mando del KGB, sobre si deben ser detenidos o no los hombres de la furgoneta, es decir, Gant y su compañero, les hace ganar tiempo. El suficiente como para que caiga la noche y Gant se arroje en una curva al camino, sin ser descubierto por el coche que les perseguía.

Gant establece contacto con el doctor Semelovsky que le introduce en las instalaciones dentro de las cuales se está desarrollando el Firefox. Son

tres científicos contrarios al comunismo los que están evolucionando el avión, obviamente contra su voluntad. Uno de ellos, el doctor Baranovich le explica a Gant los planes para apoderarse del avión. Tendrá que matar al piloto ruso, el Teniente-Coronel Yuri Boskov, y oculto tras el casco pilotar el aeroplano hasta un punto de abastecimiento en el ártico, que localizará gracias a una radio falsa que le proporcionó el servicio de inteligencia británica, MI-5.

Paralelamente, la KGB va atando los cabos sueltos que Gant ha ido dejando desde que llegó a Moscú y se dan cuenta de que un agente extranjero se ha infiltrado en el país, aunque desconocen sus propósitos. Baranovich continúa relatando a Gant su plan de fuga con el Firefox. Le relata la existencia de un segundo prototipo que no está armado pero podría estarlo en breve periodo de tiempo, y que además goza de la ventaja de poder repostar en el aire. En caso de ataque, como veíamos al principio, y como frase destacada de toda la película, Gant tendrá que pensar en ruso para disparar sus armas: *“Piense en ruso, si no fracasará”*.

Gant alcanza el hangar donde se encuentra el increíble Firefox y posteriormente ataca en el vestuario a Boskov, aunque no puede matarlo, alegando que él no ha hecho nada malo para quitarle la vida. Los rusos se percatan de la presencia del agente americano en sus dependencias y empiezan a examinarlo todo. Gant se refugia en las duchas, donde se escabulle del registro, pero los fantasmas vuelven a paralizarle.

El KGB consigue por fin identificar al espía americano infiltrado pero, para cuando Kontarsky da la orden de detener a los tres científicos y aislar el hangar, Semelovsky ya ha hecho estallar dos bombas y en el hangar reina la confusión y el caos. Baranovich gana tiempo pero no puede evitar que tanto él como los otros dos científicos, Semelovsky y Natalia,

caigan tiroteados. Eso sí, consigue los segundos necesarios como para que Gant, vestido ya de piloto, consiga subirse al Firefox y robarlo, ante unos soldados rusos que no pueden más que tirotearlo en la distancia y sin eficacia.

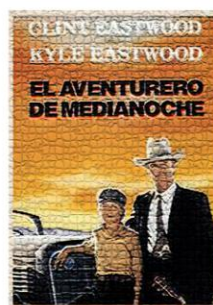
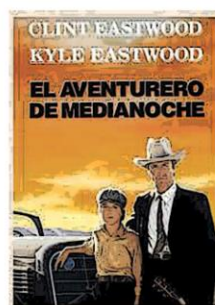
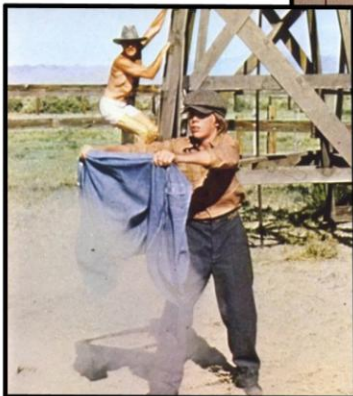
Gant es otra persona a los mandos del Firefox: seguro de sí mismo e incluso irónico, pilota con maestría el avión y rechaza las amenazas del primer secretario soviético para que rinda la aeronave. Es más, utiliza una artimaña para que crean que se dirige hacia el sur, mientras que realmente está yendo hacia el Ártico. Pero el General Vladimirov reacciona a tiempo y descubre el truco. Intenta hacerlo caer con misiles de temperatura, pero Gant hace estallar otro avión para que produzca más calor y los misiles se dirijan hacia él. El Firefox se dirige hacia el punto de abastecimiento con los tanques casi vacíos y además todavía tiene que enfrentarse a un crucero que lo intenta derribar, otra vez sin éxito alguno.

El segundo prototipo del MIG-31 despegue con Boskov a los mandos, aunque algo magullado por los golpes que le propinó Gant. Mientras, el Firefox llega *in extremis* al punto de reabastecimiento y reposta la suficiente gasolina como para alcanzar su objetivo. Otra vez en el aire, Gant se cree a salvo pero el segundo Firefox ya le ha dado caza y casi consigue derribarlo con dos misiles que Gant ve cuando ya los tiene encima, y que sólo consigue esquivar en el último segundo.

El duelo de zorros ha comenzado. Piloto contra piloto, el que tenga mayor, habilidad, destreza y templanza de nervios será el vencedor. La maniobra de evasión para evitar dos misiles de Boskov, hace que Gant pierda el control del MIG, que vuelvan sus fantasmas y que a punto esté de estrellarse. Cuando consigue recuperar el control Boskov no acaba con él, aunque le hubiera resultado sencillo hacerlo en ese instante, pero decide

situarse en paralelo y le hace un gesto a Gant, devolviéndole el favor de no quitarle la vida cuando tuvo la oportunidad.

Tras esos segundos de cortesía, el combate se reanuda. Gant, algo turbado todavía, no consigue hacer funcionar su armamento, hasta que recuerda las palabras de Baranovich: *“Piense en ruso”*. En ese instante lanza un misil trasero que le habían instalado en el abastecimiento y acaba con Boskov. El camino a casa ya está expedito.



9. EL AVENTURERO DE MEDIANOCHE (HONKYTONK MAN, 1982)

9.1 Análisis

Con esta película, Clint Eastwood deja de ser un actor con aspiraciones de director para pasar a ser todo un director con aspiraciones de autor. Es la primera cinta donde todos los elementos del rodaje dejan de ser un mero entretenimiento para profundizar en ellos y aprovecharlos al máximo. Resuelta ya la deuda con Siegel y Leone (ya los ha enterrado en *“Infierno de Cobardes”*) profundiza su rodaje y tranquiliza su montaje, dando a la película el aspecto de sobriedad que requiere la historia. Al menos, la historia que quiere contar el propio Eastwood.

Muchos puentes se tienden desde esta película a otras del propio Eastwood. Precisamente uno de ellos va a parar a los del condado de Madison, con quien comparte la lección sobre la cruda realidad que se impone a la mágica ilusión. Y, yendo más allá, también se puede relacionar con *“Sin Perdón”* en cuanto al concepto narrativo del *film*, es decir, Red Stovall comparte con William Munny el no ser un héroe por hacer lo que hace. Los dos personajes tienen conciencia de su propia autodestrucción pero también de su inevitable sino.

Podríamos hablar también de una relación con *“Primavera en Otoño”* puesto que, aunque más iniciática ésta, también refleja que Eastwood está

plasmando su mundo, sus conceptos, sus valores... en estas películas. Estamos empezando a observar como Eastwood (con 58 años cumplidos) empieza a ver el mundo de otra manera y como esto se refleja a su vez en su dirección y producción cinematográfica, mucha más adulta y sobria que su etapa anterior.

La película es una adaptación de la novela de Clancy Carlile hecha por él mismo para Eastwood. La historia se basa en la vida de Hank Williams, un cantante de country que murió en 1953 sin cumplir los treinta años. Para Eastwood *“William tenía mucho talento y ha sido no sólo un buen cantante sino quien ha escrito las mejores canciones del country”*⁴⁴. La diferencia estriba en la época, ya que la historia se enmarca en los años posteriores a la Gran Depresión.

Este hecho es uno de los pocos que se le pueden achacar Eastwood en la película porque hay ciertos elementos que no están del todo cuidados. Como los cortes de pelo (propios de los 80), así como el estilo de *country* utilizado, también más cercano a la época de rodaje de la película que en la que la historia se está desarrollando.

Los elementos personales que aporta Clint Eastwood a esta película son, cuantitativamente hablando, los mayores de toda su cinematografía. Para empezar la historia que narra es muy parecida a la que él mismo vivió en su juventud, ya que su padre era un trabajador itinerante por todo el estado de California: *“Nos vimos obligados a vivir en muchas ciudades diferentes, la mayoría en Sacramento y el Valle de San Fernando”*. Después de la Segunda Guerra Mundial, continúa el peregrinaje de los Eastwood por la costa Oeste estadounidense, ya que Clinton Sr. era comercial de la Georgia Pacific Company y su trabajo requería una gran movilidad

⁴⁴ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 217.

geográfica: *“Nos movíamos mucho y no podía hacer muchos amigos”*. Hasta que llegan a Oakland y se establecen allí, aunque Clint prácticamente se tenía que buscar la vida por su cuenta: *“De joven tuve que valerme por mí mismo. Mis padres trabajaban todo el día y cuando volvía de la escuela sólo encontraba a mi hermana. Mi padre me decía que trabajar duro es lo más importante de la vida”*.

Todas estas circunstancias, aparte de forjarle el carácter, quedan plasmadas en *“El Aventurero de Medianoche”*. Whit, como Clint, es un joven de una familia pobre que tiene que trabajar en el campo para poder subsistir y, cuando la cosecha no es buena, o en este caso es arrasada por una tormenta de arena, deben mudarse y buscarse las castañas en otro lado.

En cuanto a la repercusión de la cinta, sólo se puede tildar de defraudadora. El público norteamericano no supo valorar la historia, o quizás no estaba preparado para asumir a Clint Eastwood en este tipo de personaje, que por primera vez con él en la dirección, y con la única excepción de *“Gran Torino”*, exhala el espíritu al final de la película⁴⁵. La crítica se dividió y, aunque algunos le denostan, otros, como Richard Schickel, de la revista *Time* le alaban: *“Es un tributo no sólo a los valores de la gente normal y corriente de la época de la Depresión, sino también del espíritu dulce del país y de la música country antes de que se malograra por los cowboys urbanos. Ni como actor ni como director, Eastwood ha sido nunca más lacónico que en este film. Ha conseguido hacer una película maravillosamente pasada de moda, tan insinuante como una de las melodías country de Red”*⁴⁶.

⁴⁵ Eastwood ya había muerto en *“El Seductor”* (1971) pero entonces estaba Don Siegel como director de la película. Aunque igualmente tampoco fue bien aceptado por el público de los Estados Unidos y el *film* apenas si obtuvo éxito.

⁴⁶ SCHICKEL, Richard (1982): Plain Song. *Time*, 20 de diciembre, 23.

Curiosamente, Schickel se convertiría en un enamorado de la cinematografía del californiano y llegó a dirigir dos documentales sobre él, *“Eastwood on Eastwood”* y *“El Factor Eastwood”*. El primero situado temporalmente justo después de acabar de rodar *“Medianoche en el Jardín del Bien y del Mal”*, narrado en *off* con voz del protagonista de la película, John Cusack. El segundo, nada más terminar de rodar *“Invictus”*⁴⁷, también con la narración en *off* del protagonista de la cinta, en este caso Morgan Freeman.

A modo de anécdota, reseñar que si Schickel habla de las insinuantes melodías de Red Stovall, una de ellas, *“No Sweeter Cheater than You”*, estuvo a punto de llevarse un galardón. Pero no fue precisamente de los positivos, sino que fue nominada a la peor canción original de los premios Razzie (los anti Oscar). Para su fortuna, la ‘agraciada’ en esta categoría fue *“Pumpin’ And Blowin’”* de la película *“Los Piratas”* (1982).

Mención aparte merece la actuación de Kyle Eastwood en el papel de Whit. El hijo mayor de Clint ya había hecho apariciones en películas protagonizadas o dirigidas por su padre como *“El fuera de la ley”*, *“Bronco Billy”* o *“Un botín de 500.000 dólares”*, y hará otra posteriormente en *“Los Puentes de Madison”*. Hijo de la primera mujer de Eastwood, Maggie Neville Thompson, con quien estuvo casado desde 1953 hasta 1979, cuando la sustituye por Sondra Locke, Kyle Eastwood no siguió la misma línea que había marcado su padre, aunque sí de una manera tangencial.

Kyle se inclinó más por la música, ha participado en varias bandas, fundamentalmente de *jazz*, para orgullo de su progenitor que tanto admira este género musical. Pero también ha ayudado a su padre en las bandas

⁴⁷ El documental se llama *“El Factor Eastwood”* puesto que *“Invictus”* está basada en la novela de John Carlin *“El Factor Humano”*.

sonoras de algunas películas, como *“El Principiante”*, *“Mystic River”*, *“Million Dollar Baby”*, *“Banderas de Nuestros Padres”* y *“Cartas desde Iwo Jima”*.

En esta ocasión, su papel como sobrino adolescente de Red Stovall, raya a un gran nivel sobre todo por su inexpresividad. Whit está sorprendido por descubrir un mundo ‘exterior’ tan diferente y apabullante, y Kyle no sólo no sobreactúa, sino que muestra una rigidez, ciertamente heredada de su padre, que a la vez deja traslucir una catarata de sentimientos. Callado en muchas ocasiones, escueto en la mayoría de las escenas, Whit es amigo, confidente pero sobre todo confesor de su tío Red. Es entonces cuando Kyle deja que broten los interrogantes duros y directos para ir cuestionando cada vez más el estilo de vida de Red, que al comienzo de la película tanto idolatraba.

Clint Eastwood estuvo encima de su vástago para que no se despistara en el rodaje, aunque la mayoría de las veces no fue así. Curiosamente, para el adiestramiento del chaval de cara a la película, Clint escogió a Sondra Locke, con quien ya mantenía una estable relación. No deja de ser esta elección contradictoria, puesto que la película se ha visto como un intento del hombre de Malpaso para volver a estar cerca de su familia. Con lo que la elección de Locke, mujer por la que abandonó a la madre de Kyle, por parte de Eastwood es cuestionable, al menos.

Kyle no será el único descendiente de Clint que actúe en sus películas. La otra hija de su primer matrimonio, Alison, también tendrá varios papeles protagonistas, alcanzando especial relevancia en *“Medianoche en el Jardín del Bien y del Mal”*, que analizaremos en páginas posteriores.

Esta es la película en la que el niño se convierte en hombre, y el hombre se convierte en leyenda.

9.2 Sinopsis

En una tranquila granja sobreviene una tormenta de polvo mientras que un agricultor está labrando la tierra. Toda la familia es conminada a refugiarse en la casa, donde aguardan cantando al son de una guitarra que el fenómeno meteorológico amaine. Pero otro susto les sobresalta: un Jaguar llega dando bandazos y destrozando parte de la valla y del molino de la granja. Cuando salen a ver qué ha pasado, se dan cuenta de que el causante es Red, al cual la mujer del agricultor identifica como su hermano, y que no está enfermo sino totalmente borracho. Cuando lo van a meter en la casa encomiendan al hijo de la pareja, Whit, que se encargue de la maleta de Red. Éste se introduce en el coche, donde admirado por el automóvil, cambia su sombrero de granjero por el de *cowboy* que traía su tío y recoge como único equipaje una espléndida guitarra.

Ya dentro del hogar, y mientras Red Stovall duerme la ‘mona’, certifican que no tiene nada más que la ropa que lleva puesta y su guitarra. En el pantalón descubren una carta donde invitan a Red al *Grand Ole Opry*, el mayor festival de música de Estados Unidos. Pero los problemas no dejan de sucederse: la tormenta ha arruinado toda la siembra y el agricultor, Virgil, afirma ante toda su familia que no tienen ni un centavo más. Su única opción es trasladarse a California desde Oklahoma, estado en el que residen en este momento, pero no tienen suficiente dinero para trasladarse toda la familia. En plena depresión, década de los 30, se antoja difícil la solución para toda la familia, aunque Red les indica que si consigue llegar a Nashville, donde se celebra el *Grand Ole Opry*,

seguramente les podrá mandar el dinero suficiente como para que se trasladen a California. La única pega es que él tampoco tiene dinero para llegar a Nashville, aunque para salvar este obstáculo el abuelo de la familia, que asegura querer volver a Tennessee para morir allí, ya que fue allí donde nació, aporta treinta dólares que tiene ahorrados para ponerse en camino. Ya sólo falta un detalle: Red parece enfermo, no para de toser, y encima es propenso a emborracharse con demasiada facilidad, de hecho tiene una botella de ginebra escondida en la funda de la guitarra de la que da cuenta cada dos por tres, por lo que no parece muy aconsejable que siga conduciendo. El viaje queda pospuesto.

Red tiene un par de actuaciones pactadas en un bar de carretera. Tras la primera de ellas, tío y sobrino van a un corral para robar gallinas y así obtener algo de dinero. El granjero casi les pilla y, al día siguiente, la policía inspecciona el coche de Red que está plagado de todo tipo de restos de gallinas y le detiene. Whit observa la detención sin que él se vea envuelto y saca a su tío de la cárcel arrancando los barrotes con el coche y una cuerda atada. De vuelta a casa, Red acepta la propuesta del abuelo propone que Whit, que a pesar de ser un joven adolescente ya conduce como un experto, sea el conductor en su camino hasta Nashville. A pesar de las reticencias de los padres de Whit, finalmente todas las partes aceptan los términos y el viaje se inicia, no sin las advertencias de la madre de Whit de que no siga los pasos de su tío y se dé a la mala vida de los tugurios y el alcohol.

La primera parada es en un pueblo llamado Enid, donde Red conoce a un tipo que le debe dinero. Le busca en la radio local, donde le dicen que le podrán encontrar en el burdel del pueblo. Allí, Whit, totalmente seducido por estilo de vida de su tío, tiene su primera relación sexual con una prostituta que le paga el propio Red. El deudor, Arnspringer, tampoco se encuentra en la casa de citas pero le localizan en una casa del pueblo. No

tiene los cien dólares que le debe a Stovall y le ofrece a la chica de la limpieza en compensación. Red la rechaza y Arnspringer entonces le ofrece realizar un atraco falso para cobrar la deuda, a lo que finalmente accede. El problema reside en que lo que supuestamente está pactado, realmente no lo está y Red sale del embrollo como puede y sin dinero. A pesar de todo Stovall no se rinde y vuelve a casa de Arnspringer, donde le encuentra jugando al póker con unos amigos. Armado con un rifle, Red les quita casi todo el dinero que están jugando y huye con Whit en el coche.

Prosiguen su camino pero sin sospechar que la familia ha aumentado. La chica de la limpieza que Arnspringer quería venderles, de nombre Marlene, se ha metido en el coche y, para cuando Red la descubre, ya no pueden deshacerse de ella y no tienen más remedio que llevarla consigo hasta Nashville, aunque Red no quiere tener otro acompañante más.

El Jaguar pierde aceite y tienen que parar dos días para arreglarlo. El abuelo decide proseguir su camino en autobús y se despide de todos, mientras que Red sale huyendo también hacia Memphis en bus al despertarse con Marlene en la cama y decirle ésta que está embarazada después de haber hecho, supuestamente, el amor la noche anterior. Red no sabe si creerla pero dado su condición alcohólica no puede estar totalmente seguro. Deja a Whit con el encargo de buscarle dos días después en Memphis y deshacerse de Marlene, pagándole el billete a cualquier parte.

Whit llega a Memphis solo donde encuentra a Red en un bar donde sólo entran personas de raza negra, pero donde su tío es considerado como uno más por su virtuosismo en el piano. Cuando prosiguen su camino, Whit interroga a Red acerca de sus fantasmas (alcohol, mujeres..) a lo Red replica que tendrá un problema con la bebida el día que le falte y le cuenta la historia del único amor verdadero que tuvo.

Una historia con Mary, una mujer casada que lo abandonó todo por él y que se vio traicionada por Stovall cuando se cansó de ella. Red quiso rectificar al darse cuenta de que había perdido al amor de su vida, la buscó en su pueblo, donde también se enteró de que estaba embarazada de él, pero antes de que llegara a encontrarla, el marido y el hermano de la muchacha encontraron a Red. Le propinaron una paliza y le advirtieron que no volviera acercarse por allí. Mary tuvo una hija pero Red nunca la buscó porque tampoco quiere que se entere de cuál es la vida que lleva su padre, vagando por bares y pensiones de mala muerte, es decir, siendo un aventurero de medianoche.

Y, por fin, Red y Whit llegan a Nashville para la audición en el *Grand Ole Opry*. Red intenta cantar varias canciones pero la dirección del *Opry* no las considera apropiadas, así que comienza a cantar la letra que ha ido componiendo por el camino con ayuda de su sobrino: una historia de amor y desencuentro de un aventurero de medianoche titulada “*Honkytonk Man*”. Todo marcha bien y la canción parece gustar pero entonces a Stovall le sobreviene otro ataque de tos que interrumpe su actuación. La tuberculosis está destruyendo a Red y echa por tierra todo el camino recorrido.

El médico aconseja a Whit llevar a un hospital a su tío porque su estado es muy malo, pero falta el dinero para poder hacerlo. Entonces surge una postrera oportunidad, la de un cazatalentos que le ofrece grabar canciones para una compañía discográfica a un bajo precio y sin derechos de autor, pero que le permitiría salir adelante de momento.

Red comienza a grabar las canciones pero las cosas no van bien. Su estado físico es deplorable, suda a mares y hace esfuerzos sobrehumanos para no interrumpir las grabaciones con nuevos ataques de tos. Para colmo

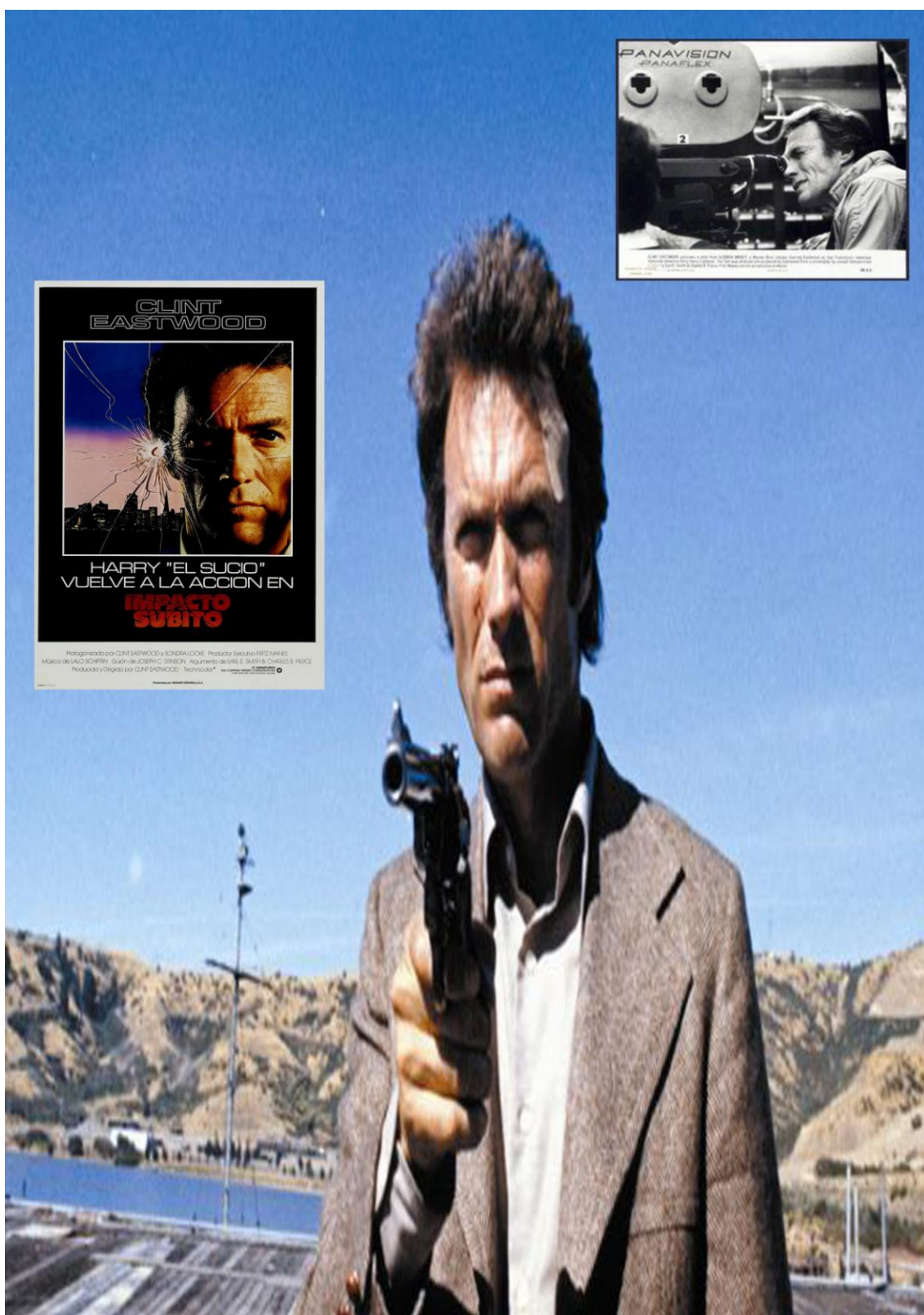
de males, cuando tose empieza a hacerlo con sangre, pero se niega a acudir a ningún centro médico y su remedio escogido es el beber más ginebra.

Comienzan a grabar “*Honkytonk Man*” pero a mitad de canción Red no puede más y se tiene que retirar del micrófono para que el ruido de la tos no la estropee. La persona que le estaba haciendo los coros consigue terminar la grabación mientras que Red se retuerce de dolor y sufrimiento en una esquina de la sala y parece darse cuenta de que la canción es la de su propia vida y que ésta, o más bien su mala vida, es la que le ha llevado hasta el extremo de estar a las puertas de la muerte. Una vida que él escogió, que siempre ha vanagloriado y que su sobrino Whit al principio de la película idolatraba, pero que ahora sabe perfectamente lo que conlleva y cuáles son sus consecuencias.

De vuelta a la pensión, Marlene vuelve a aparecer de improviso y, al enterarse del estado de Red, decide confesarle que le mintió y que no estaba embarazada y ni siquiera habían mantenido relaciones. A Red ya no le importa porque su estado va cada vez a peor y el médico asegura que no puede hacer nada por él, ya es demasiado tarde. En sus delirios, Red llama a Mary, su antiguo amor, a la que llama su “compañera” y, a continuación, expira definitivamente, para desolación de Whit y Marlene que lloran amargamente.

Ya en el cementerio, Whit y Marlene entierran modestamente a Red y, con el joven a la guitarra, le cantan una canción de despedida. Whit guarda la guitarra y arroja a la fosa la llave del Jaguar que languidece humeando en la carretera anexa. El viaje ha terminado y ahora tendrá que buscarse la vida para volver con su familia a California, adonde Marlene se ofrece para acompañarle. Mientras los jóvenes emprenden su camino a pie,

una joven pareja en otro Jaguar reluciente escuchan una nueva canción de un no menos nuevo valor del *country*: “*Honkytonk Man*”, de Red Stovall.



10. IMPACTO SÚBITO (SUDDEN IMPACT, 1983)

10.1 Análisis

Dos personajes han marcado para bien y para mal la carrera de Clint Eastwood. El primero de ellos, el del Hombre Sin Nombre de los *spaghetti westerns* rodados en Almería bajo la batuta de Sergio Leone. De hecho, hay una sensación de que John Wayne y Clint Eastwood se erigen como los dos iconos de este género cinematográfico, aunque también se podría hablar de muchos otros intérpretes.

El otro papel al que se ha unido siempre la imagen de Eastwood tiene nombre y apellido: Harry Callahan. El policía de San Francisco comenzó su saga en 1971 con la dirección de Don Siegel en *“Harry el Sucio”*. Película que continúa ocasionando debates sobre si su ideología es de extrema derecha o de extrema izquierda. Si se habló de la primera opción durante muchos años, y más de uno comenzó a ver a Eastwood como un símbolo del fascismo, la opción de izquierdas comenzó a gestarse casi después de la realización del último título de esta serie *“La Lista Negra”*.

La crítica europea, y francesa principalmente, comenzó a mirar con otros ojos las cintas del californiano sobre todo después de la magistral *“Bird”*. La revisión de la obra de Eastwood trajo también la re-lectura de Harry, el cual pasó a ser un policía casi anárquico, que defendía la destrucción de todo tipo de sistema y de burocracia.

Tanto Siegel como Eastwood contribuyeron al debate con declaraciones en varias entrevistas: *“Es un policía tozudo convencido de que lo está haciendo bien. No importa que ni él ni yo estemos de acuerdo al cien por cien con el personaje. Harry es racista y reaccionario. Sin embargo los policías pierden su vida protegiéndonos y esto no tiene nada que ver con la política. Algunos policías son como Harry, héroes auténticos con actitudes que aborrezco. Quizá no tendrían ningún problema ni se les necesitaría si no hubiese violencia en el mundo. Pero la hay. Estaba harto de guiones que me llegaban constantemente en que los policías eran sádicos y perversos. Pienso que cuando vivimos una época de inseguridad, ¿a quién hemos de llamar para que nos ayude? Llamamos a un policía. Yo no soy precisamente un amante de la policía, lo cual significa que si un agente hace una cosa mal lo condeno igual que condeno a un asesino psicópata. Pero entonces pensé que había llegado un momento en que se tenía que llamar a las cosas por su nombre”,* afirmaba Leone.

“Es sólo un hombre que se pelea contra la burocracia y una cierta forma de establecer las cosas. Emplea muchas horas en solucionar el caso y, por lo que le concierne, está más interesado en la víctima que en la ley. En Nuremberg, los americanos condenamos a gente que cometió crímenes. Los juzgamos sobre la base de que hubieran debido escuchar su conciencia en vez de seguir la ley y a sus jefes políticos. Y fue sobre esta base por la que les enviamos a la cárcel. Ocurre algo parecido con el personaje de Harry. Le dicen que las cosas funcionan así, y él contesta: ‘Pues estás equivocado y yo no puede estar de acuerdo con esto’. Esto no es fascismo, es todo lo contrario al fascismo”⁴⁸, sentenciaba Eastwood.

La crítica estadounidense empezó viendo a Callahan como un fascista, tal y como lo aseguraban Pauline Kael, del periódico *The New*

⁴⁸ MC GILLIGAN, Patrick (1976): *Dirty Harry. Focus on Film*, 25, 17.

Yorker, o Roger Ebert, del *Chicago Sun Times*. Según avanzó la serie, los críticos fueron cayendo primero en el silencio y la indolencia; y después en el entendimiento casi compasivo por la propia evolución del personaje.

De hecho, *“Harry el Sucio”* no es más que el comienzo de un camino que concluiría diecisiete años después con *“La Lista Negra”*. A lo largo de este tiempo el personaje de Callahan iría discurriendo por caminos similares a los de la propia sociedad estadounidense. Si la primera entrega es la que más revuelta provocó, previsiblemente por el desapego social que muestra, el resto de *films* son asumidos de forma más natural por el público, también por las concesiones que se hacen en ellos.

Constantes y concesiones marcan la saga de Harry. La búsqueda del resultado será una obsesión para el inspector. No importa de qué modo, hay que lograr que el mal esté enrejado y el bien pueda andar tranquilo y libre por las calles. Por eso, la burocracia, las triquiñuelas y las argucias administrativas van a exasperar tanto a Callahan y van a ser la causa principal de su lucha. El asesino Scorpio, el gángster de *“Harry el Fuerte”* o los delincuentes y el mafioso de *“Impacto Súbito”* son algunos ejemplos de ello.

Sin embargo, también hay alguna concesión en este terreno. Callahan no está a favor de que nadie se tome la justicia por su mano de forma organizada, otra cosa es que lo haga él. Por eso combate y abate al grupo de policías que en *“Harry el Fuerte”* pretende alzarse como juez y ejecutor de los criminales de San Francisco.

Por eso en *“Impacto Súbito”* le dice a la pintora asesina que está de acuerdo con quien quiere venganza, pero sólo hasta el límite que marca la ley. Sin embargo, y a pesar de lo dicho, Harry aplica sólo la ley del ojo por

ojo y diente por diente cuando decide no delatar a la pintora, interpretada por Sondra Locke, tras los asesinatos de sus violadores.

Cierto es que éstos últimos no habían acabado en la cárcel por el encubrimiento del *sheriff* de la ciudad, con lo que la lógica de Callahan responde al silogismo del Tali3n: si entonces con ellos no hubo justicia por tener ayuda; ahora la ayuda la tiene la v3ctima cuando decide tomarse la justicia por su mano.

Callahan es un tipo individualista, pero que en todas sus pel3culas se ve acompa1ado por alguien en sus funciones policiales. Aqu3 se otorgan concesiones a razas, un mexicano, un asi3tico o un negro; sexos, una mujer; e incluso animales, como es el caso del perro de *“Impacto S3bito”*, Mentecato, que viene a dar humanidad al personaje de Callahan.

Hay una constante en todos ellos: el que reciben las balas que a Harry ni siquiera le rozan. Algunos mueren y otros quedan malheridos, salvo el perro que sale airoso de la pel3cula. Pero incluso en este caso el principal damnificado es Horace, el amigo negro de Callahan que le ayuda desde San Francisco y que le regala el can para que no se sienta solo en la resoluci3n del caso en San Paulo.

Tambi3n marca su individualismo en el terreno de la amistad. Pocos o ninguno son los amigos que posee, ya que podr3a denomin3rseles m3s como conocidos. A lo largo de toda la saga son pocos los que defienden la figura de Callahan y sus m3todos. Si tenemos que anotar una fisura en esta afirmaci3n es precisamente en *“Impacto S3bito”*.

Aqu3, Horace, interpretado por el actor de raza negra Albert Popwell, que ya hab3a dado vida a un proxeneta en *“Harry el Fuerte”* y a un l3der de

una asociación afroamericana en *“Harry el Ejecutor”*, es ensalzado como ejemplo de verdadera amistad para Harry. Desgraciadamente para el inspector, poco dura puesto que es asesinado por Mick, el malo principal de la película. Pero, ante esta pérdida, queda la figura menor del teniente Conelly que, desobedeciendo a su superior, ayuda a Callahan a resolver los asesinatos de San Paulo.

De hecho, Conelly será ya capitán en *“La Lista Negra”*, donde ejerce de clara salvaguardia de un Harry que, de repente, observa como sus métodos no sólo no son repudiados, sino que se van a ensalzar por el fiscal de la ciudad. Esto provoca que los medios de comunicación se acerquen a la figura del policía y quieran conocer su historia, y que los políticos también quieran aprovecharse del ahora desagraviado Callahan. Si bien es cierto que Harry se va adaptando a los nuevos tiempos, no lo es menos que rechaza cualquier tipo de traba o impedimento que le permita desarrollar su trabajo con garantías de éxitos, llámese fama o burocracia.

En lo que ha venido a denominarse ‘El Universo Callahan’ ya hemos observado como *“Impacto Súbito”* es la que menos se ajusta a las constantes de la saga, aunque conserve muchas de ellas. Ángel Comas⁴⁹ habla de esos patrones aludiendo primero a San Francisco, lugar donde normalmente se desarrollan los hechos, pero, en este caso, la ciudad del Golden Gate es sólo protagonista en los primeros minutos de la cinta, siendo San Paulo el destino de la acción a causa del destierro forzoso al que se ve sometido Callahan.

Aunque sí que es cierto que muere alguien en los primeros minutos de la película, de hecho es la película con más bajas de la saga con un total de

⁴⁹ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 151.

catorce cadáveres a las espaldas del inspector. Y también lo es que aborta un atraco, en una cafetería concretamente, donde se desarrolla la escena más famosa de las cinco películas, en la cual Harry pronuncia su famoso legado: *“Vamos ¡alégame el día!”* cuando uno de los asaltantes duda sobre si matar a un rehén, mientras el policía le apunta con la ya legendaria Magnum 44.

Callahan siempre está cuestionado por sus métodos y por la forma en que consigue atrapar y/o encarcelar a los delincuentes. Patrón que también se cumple en *“Impacto Súbito”*, quizás como en ninguna otra de las películas de la saga, puesto que por esos métodos, que provocan la muerte de un mafioso a causa de un infarto que le provoca Callahan, se ve exiliado a otra población.

El asesino aterroriza San Francisco con sus crímenes y tiene cuentas pendientes con Harry. Es otra de las constantes que no se cumple en *“Impacto Súbito”*. De hecho, sólo se comete un asesinato en San Francisco y, en principio, no se establece relación con los de San Paulo, aunque la haya finalmente.

Harry recibe en todas las películas descomunales palizas y esta película no es una excepción en este sentido. De hecho, la que le propinan al final Mick y sus compinches es como para tumbar a cualquiera, y sólo la fortaleza física de Callahan le salva de una muerte segura. Precisamente el físico también le ayuda en otro patrón, que es el de las largas persecuciones, tanto automovilísticas como pedestres que realiza en toda la saga. En *“Impacto Súbito”* existen ambas: la de los delincuentes que le lanzan cócteles *molotov* a su vehículo, como la carrera en su llegada a San Paulo para atrapar a un atracador.

El criminal principal de la película siempre muere a manos de Callahan, utilizando cualquier arma que esté a su disposición, y cerca del agua. Patrón que también aquí se cumple en esta cuarta entrega, puesto que Mick además tiene el privilegio de ser abatido por la *Mágunum 44*, precipitándose al vacío.

No es detalle éste baladí, puesto que la forma de rodar de Eastwood es intencional en la mayoría de sus películas y aquí se acentúa incluso más. Al caer, el delincuente atraviesa el techo de un *tiovivo*, precisamente el que la asesina de la película, una Jennifer Spenser que interpreta magistralmente Sondra Locke, se ha encargado de restaurar para San Paulo como pintora de reconocido prestigio.

Un *tiovivo* que forma parte de la pesadilla que desde hace años acompaña a la propia Spenser, al ser violada hace años junto a su hermana muy cerca de ese lugar, concretamente debajo del embarcadero anexo a ese recinto ferial. Un *tiovivo* al cual la acción va a encaminarse en el desenlace del *film*, cuando Spenser consigue escaparse antes de ser violada otra vez por Mick y en el que juega al gato y al ratón para tratar de ganar tiempo.

Justo en medio de ese juego, Mick pasa por delante de un unicornio y el plano se queda fijo en el cuerno del animal mitológico, estableciendo, presuntamente, una conexión entre la muerte del criminal y ese elemento. Sin embargo las escenas transcurren y, cuando ya parece totalmente olvidado, Mick atraviesa el techo del *tiovivo* y va a incrustarse precisamente en el cuerno olvidado del animal mitológico⁵⁰. Eastwood demuestra que su experimentación detrás de la cámara es ya suficiente y empieza a dominar a su antojo los tiempos y la narrativa.

⁵⁰ El *tiovivo* de hecho recuerda al final de “*Extraños en un Tren*” (1951) de Alfred Hitchcock, mientras que el unicornio lo hace a la entonces reciente “*Blade Runner*” (1982) de Ridley Scott.

Al margen de los patrones de Comas, establecemos aquí otro que no sólo es patente en toda la saga, sino en toda la filmografía de Eastwood. Las secuencias de apertura y cierre se ruedan todas de forma aérea. Recurso heredado de Don Siegel y que Eastwood ha elevado hasta la maestría en su obra, y particularmente en *“Impacto Súbito”*.

La escena inicial es una larga toma general aérea que va viajando por todo San Francisco hasta situarse en un coche aparcado junto a la bahía, donde Jennifer Spenser va a cometer el primero de sus asesinatos. El cierre se produce en sentido inverso, con un plano mostrando a los dos protagonistas, Callahan y Spenser, que se encaminan juntos hacia algún lugar, mientras el plano se eleva cada vez más, haciendo cada vez más amplia la escena final de la película. Además, se produce otro plano aéreo intermedio en la cinta cuando Callahan es exiliado a San Paulo, elevando la cámara desde San Francisco hasta encadenar el plano a su llegada a San Paulo, proporcionándonos una imagen general del nuevo escenario de la acción.

En términos de estilo, tenemos que hablar de una clara impronta de Eastwood. En *“Harry el Sucio”* la película es dirigida por Don Siegel, pero incluso el californiano realiza ya el papel de director al enfermar Siegel y, evitando que se parara el rodaje, Eastwood toma las riendas, sin perjuicio alguno para la película, ni evidencias del cambio en la misma, y con el adelanto en el plan de rodaje que supuso, lo que dejó impresionado al propio Siegel.

James Fargo y Ted Post se encargaron de las primeras secuelas de Callahan, pero siempre bajo la producción de Malpaso y Warner, lo que garantizaba a Eastwood un papel tan relevante como decisorio en las mismas. *“La Lista Negra”* no entra en la filmografía de Eastwood

prácticamente por mera formalidad, ya que el encargado de dirigir esta última secuela fue Wayne ‘Buddy’ Van Horn.

Eastwood respondió a las presiones de Warner Bros. para que encarnara por última vez a Harry cediéndole el testido de la dirección a uno de los hombres de su ‘familia’ y de más confianza. De esta forma, Van Horn cargaba con el trabajo más duro y de gestión, mientras que Eastwood sólo supervisaba y tomaba decisiones. Van Horn lleva más de cuarenta años junto a Clint y ha sido su doble desde hace décadas, además de ser el coordinador de especialistas en todas sus películas.

Y, por último, *“Impacto Súbito”* es un proyecto que lleva la firma Eastwood no sólo en la forma, sino también en el contenido. La oscuridad empieza a ser huella imborrable en las cintas del de Carmel, y en esta película, Bruce Surtees, el director de fotografía, pone una pica más hacia la conquista de un Flandes que llegará con *“Bird”* bajo la dirección fotográfica de Jack N. Green.

Es la única de las películas de la saga que finaliza de noche, aportando un carácter sin duda diferenciador a ésta. Pero llama poderosamente la atención el tratamiento del personaje de Sondra Locke. La imagen de la pintora Jennifer Spenser es tratada al detalle y, de hecho, en la mayor parte de la película, sólo se consigue ver una parte de su cara. En los únicos momentos en los que podemos observar su rostro al completo son frente a diferentes espejos, los cuales siempre destroza, como muestra del lastre hasta cierto punto bipolar que la atenaza.

Entroncamos el uso de la fotografía con el del tratamiento de los personajes puesto que es el propio Eastwood el que lo hace de manera no disimulada en el *film*. Si las sombras del personaje interpretado por Locke

se maximizan por el uso de la fotografía, no va a ser menos el tratamiento que se le otorgue a Eastwood. Y no de manera azarosa, sino porque los personajes de ambos están claramente en relación constante.

Jennifer Spenser es todo aquello que representa Harry Callahan pero desde el otro lado de la ley. Por eso, la reprende en una de sus primeras conversaciones cuando la pintora le cuestiona acerca de la legitimidad de la venganza, y Callahan le marca los límites de la ley. Por eso, después perdona y oculta los delitos de Spenser cuando descubre que es ella la asesina.

Por eso Eastwood no tiene ningún pudor en otorgar la información sobre la autoría de los crímenes al espectador desde el primer momento. El californiano no se cuestiona el quién sino el porqué de los hechos, y si éstos merecen justificación. Porque es la filosofía Callahan aplicada, porque hay una mutua comprensión entre ambos personajes desde el primero de sus encuentros hasta que ambos acaban manteniendo relaciones sexuales.

Spenser razona como un hombre aunque los odie profundamente al haber sido violada por ellos. Sin embargo, encuentra su *alter ego* en Callahan, o más bien el inspector es el que encuentra las respuestas adecuadas a las preguntas que siempre se había hecho, y que sus burócratas jefes nunca habían sabido o querido responder, al atenerse a lo políticamente correcto.

Por eso hay comprensión entre ellos hasta tal punto que Callahan muta en Spenser, es decir, pasa a ser un ser definido por la oscuridad. La silueta recortada a contraluz del inspector en la feria donde se percibe también en su mano derecha la Magnum 44 es el paso hacia el lado oscuro de Callahan y que arroja a la luz a Spenser.

Esto se traduce en todo un duelo al estilo del viejo *western*. Tres contra uno, el mal contra el bien, donde cuenta más la intimidación que la superioridad numérica, y que acaba con la muerte del malo y la victoria del bien. Triunfo que Eastwood, como en casi todas sus películas, traduce en planos contrapicados de su figura, como forma de mostrar la superioridad moral de sus caracteres y la segura identificación del público con el personaje.

Si hemos comentado al principio que Harry Callahan es uno de los dos personajes que han marcado la vida de Clint Eastwood, no es sólo por el éxito de la saga, sino porque ésta ha traspasado los límites del propio personaje. Desde que se estrenó *“La Lista Negra”* siempre ha habido un sentimiento de que Eastwood y Callahan se volverían a juntar algún día. Sin embargo, Clint ha desechado esta idea en varias ocasiones. Aun así, las equivalencias o semejanzas de otros personajes interpretados por Eastwood con Callahan han llevado a hablar a la crítica de lo que podríamos denominar como pseudosecuélas. En este grupo, entrarían películas como:

- *“El Principiante”*, que se tomó como la cinta en la que por fin Eastwood-Callahan le daba la alternativa a uno de sus compañeros, interpretado por Charlie Sheen, sin que éste muriese.
- *“En la Línea de Fuego”*, película que fue tomada como la jubilación de Eastwood-Callahan, después de años de amplio y valioso servicio.
- *“Gran Torino”*, interpretada como la evolución del ya anciano Eastwood-Callahan, donde deja de ser racista y asume al fin que las armas no son el medio correcto para resolver los problemas.

10.2 Sinopsis

Un San Francisco nocturno en una toma aérea de gran recorrido, en todos sus términos, recibe al espectador. El sonido de las sirenas y la radio de la policía componen, como un elemento más, la banda sonora. El plano cambia y, aunque sigue siendo aéreo, ahora se centra en los riscos de la bahía de San Francisco, hasta que descubre un coche en un recóndito rincón de la misma.

Tres encadenamientos de planos centran y acercan la acción hasta llegar al interior del vehículo donde un hombre y una mujer, cuyo plano detalle muestra unos intensos ojos verdes, están empezando a tener relaciones sexuales. Ella busca y encuentra algo en su bolso, una pistola que pone directamente en los genitales del hombre. Con otros dos planos volvemos a ver los ojos de ella y, esta vez también, los de él. Un plano medio del vehículo sólo nos permite escuchar y apenas vislumbrar el relampagueo de dos disparos en el interior del mismo. La mujer abandona el lugar del crimen y se dirige al acantilado, donde se detiene por unos momentos. Muy lejos de pensar en suicidarse, otro plano detalle de sus ojos nos refleja la dureza, la frialdad e incluso un punto de orgullo en la acción que se acaba de producir.

Es de día ya y la acción nos traslada al tribunal de justicia de San Francisco. Allí se celebra la vista de un delincuente que Harry Callahan detuvo y cuyo juicio se celebra hoy. Harry llega puntual a la cita pero recibe la sorpresa de que la jueza no sólo deja en libertad al delincuente, sino que le reprende por sus métodos (registro ilegal, obtención de pruebas de forma irregular...) al igual que al fiscal del caso. El joven, acompañado por dos de

sus compinches, se mofan en la cara de Callahan, que sólo puede resignarse a lo sucedido.

Para desgracia de los tres primeros, se vuelven a encontrar en el ascensor donde vuelven a reírse del inspector. Esta vez Harry no permanece impasible y agarra de la pechera al burlador, asegurándole que no es “más que una cagada de perro” a la que sólo pueden pasarle tres cosas: “recogerla con una pala para limpiar la calle; secarse y llevársela el viento; o terminar aplastada por las pisadas”. Los jóvenes abandonan atemorizados y arredrados el ascensor.

Callahan acude a su cafetería habitual donde saluda a la camarera y ésta le pone un café doble con una cantidad exagerada de azúcar. Cuando sale del local y prueba la bebida, la escupe y se da cuenta de que algo pasa, ya que repentinamente ponen el cartel de cerrado y, además, los últimos diez años siempre ha tomado el café sin azúcar en ese establecimiento.

Harry se enfrenta él solo a los cuatro atracadores, aunque afirma que sí que está acompañado, puesto que le acompañan Smith, Wesson y él mismo, recordando así la mítica fábrica armera. Tres de los atracadores mueren por disparos de Harry y el cuarto, herido en un brazo, intenta huir de la cafetería con un rehén. Entonces Callahan se pone delante de él, eleva su pistola y le dice: “Anda, alégrame el día”. El atracador se rinde y termina el incidente.

No ha acabado el día para Harry que acude a la boda del nieto de un conocido mafioso, llamado Threlkis, el cual define a Callahan como “la única constante en un universo cambiante”. El inspector llega hasta la mesa presidencial y amenaza al mafioso con una carta de una prostituta que apareció muerta hace un mes. En esta misiva, supuestamente, la meretriz

habría especificado secretos que Threlkis le habría confiado en el uso de sus servicios. La situación pone tan nervioso al mafioso que le provoca un infarto y cae sobre la propia mesa. Cuando Callahan abandona el recinto nupcial se descubre que la amenaza era un farol y que la carta no contenía más que hojas en blanco.

Jennifer Spenser, que así se llama la asesina de la escena inicial, resulta ser pintora y va a exponer en una de las galerías de San Francisco. Sin embargo, el día de la inauguración decide marcharse de la ciudad para encontrarse con alguien que no determina.

Paralelamente, Harry recibe la reprimenda de sus superiores por el incidente con Threlkis y le sugieren que se tome unas vacaciones. Mientras tanto, Jennifer visita a su hermana que está en estado vegetativo en un hospital. A solas con ella en su habitación le confiesa que ha visto a uno de ellos después de muchos años, que le siguió y le engatusó. Beth Spenser no mueve un músculo pero una lágrima se desliza por su mejilla, quedando patente que ha comprendido lo que su hermana le ha dicho.

Ya de noche, Callahan se ve sorprendido por un ataque de los esbirros del mafioso muerto, que le intentan acribillar a balazos. Consigue salir por los pelos de la situación pero, ahora sí, las vacaciones son obligadas. El amigo de Harry, Horace, le indica un lugar donde puede descansar por unos días.

Jennifer llega a su nuevo lugar de residencia, donde va a restaurar un viejo tiovivo, aunque ese lugar le trae más recuerdos. Un primer plano de la cara de la mujer se va cerrando hasta convertirse en un detalle de sus ojos, que permite dar paso a un *flashback*. En él se observa a Jennifer y a Beth más jóvenes junto con un grupo de hombres que las fuerzan primero y

posteriormente las violan, con la concomitancia de una mujer. Los fantasmas del pasado acaban y se vuelve a los ojos de Jennifer que trata de liberarse de esos recuerdos.

Harry Callahan, aún en San Francisco, recibe otro ataque. Esta vez se trata de los jóvenes que se burlaron de él en el tribunal, que empiezan a destrozarle el coche con bates de béisbol y, después, le lanzan dos cócteles *molotov*. Uno de ellos, que cae en los asientos traseros, explota y hace que el coche se vea en vuelto en llamas. Harry busca una vía de escape pero se ve encerrado en uno de los muelles del puerto, donde los jóvenes van a perseguirle. Desafortunadamente para éstos, el otro artefacto incendiario no ha explotado, Harry lo recoge y se lo lanza directamente al cristal del vehículo que utilizan, impidiéndoles la visión y acabando los tres cayendo al mar y muriendo allí.

Las vacaciones para Harry han acabado. Su teniente sabe que no puede pararle por lo que le envía a investigar el asesinato del coche de la bahía, donde se encontraron a un hombre con un disparo en la frente y otro en los genitales. Para ello, Harry deberá desplazarse hasta la ciudad de San Paulo, de donde era la víctima, y donde era conocido como un delincuente de poca monta. Callahan se indigna porque sabe que le están alejando de la ciudad para que no dé más problemas, pero no le queda más remedio que acatar las órdenes.

Una toma aérea nos aleja de San Francisco y otra similar nos conduce hasta San Paulo, la primera con Harry andando; la segunda conduciendo su coche. En cuanto llega a la nueva localización, comienzan los problemas para Harry, ya que observa como un atracador intenta huir de la policía, y él se lanza a perseguirle. Primero a pie, y después en un autobús de jubilados, cuando el ladrón se hace con una motocicleta,

Callahan lo atrapa y detiene. En el lugar de la detención también se encuentra como espectadora Jennifer Spenser, con lo que ambos protagonistas ya están coincidiendo en el mismo lugar, aunque todavía no tienen idea de todo lo que les va a acontecer el uno al lado del otro.

La persecución en San Paulo tiene sus consecuencias. El *sheriff* de la ciudad advierte a Harry de que su presencia no es grata y que no quiere que le cause problemas. En su llegada al hotel, Harry descubre sorprendido que un pequeño *bulldog* le está esperando. Un regalo de su amigo Horace para que no se sienta tan solo y que va a sustituir a la habitual pareja policial del resto de la saga.

Un nuevo día amanece y se produce el segundo encuentro entre Callahan y Spenser. Ella marcha en bicicleta mientras que él práctica un poco de carrera continua acompañado del perro, que estorba el velocípedo haciendo que Jennifer caiga. La reacción de la mujer es airada y conmina al policía a que retenga al perro si no sabe controlarlo.

Cae la noche y Harry busca respuestas. Para encontrarlas acude a un bar del pueblo donde se topa con varios lugareños, entre los que destaca una mujer con aires masculinos que ya habíamos podido observar en la escena del recordatorio de la violación de Jennifer y su hermana. Cuando Harry les informa de que quiere hablar con los amigos del finado George Wilburn (el que mata Jennifer en la primera escena de la película) sólo recibe carcajadas por respuesta.

El día siguiente va a dejar a San Paulo con un habitante menos. La señorita Spenser sigue a un hombre que coge su camioneta y se dirige hacia la playa donde echa un par de cañas de pesca. Ella, lentamente, se va situando frente a él y le pregunta si la recuerda. El hombre está

desconcertado hasta que ella le refresca la memoria de aquella noche bajo el muelle. No tiene mucho tiempo para reaccionar puesto que Jennifer saca su revólver y le dispara directamente a los genitales primero, y después entre ceja y ceja.

Tampoco es la mañana tranquila para Callahan. Cuando regresa de su ejercicio matutino es atacado por un sicario de la mafia que le ha encontrado y, sólo por la astucia del perro Mentecato (así le llama Harry), el inspector salva la vida. Tras esto, acude al departamento de policía local donde nota la ausencia del *sheriff* Jannings. Se adentra en su despacho y descubre una foto en la pared que, según le aclara el ayudante del propio *sheriff*, contiene a varios amigos del hijo del jefe. Entre ellos se encuentra la mujer con la que Callahan tuvo el encontrazo en el bar, Ray Parkings. Además, el ayudante le informa de que Jannings no está porque han descubierto un cadáver en la playa. Cuando Harry se traslada hasta allí e inquiere al *sheriff* sobre por qué no le ha avisado, éste le responde con improperios y amenazándolo con que o se va de la ciudad o lo va a encarcelar.

En otro punto del pueblo, un aparentemente tranquilo comercio, Ray advierte a otro de los miembros de la violación de lo que está pasando, Hawkins. Él intenta fingir que no sabe de qué habla, pero ella le recuerda como participó aquella noche igual que el resto. Hawkins ha cambiado y es el dueño del comercio, un respetable ciudadano que no quiere volver a verse mezclado con ese tipo de gente, pero sólo recibe el desprecio de Parkings. La mujer avisa al penúltimo miembro del grupo, pero en apariencia el más peligroso y desequilibrado, Mick. Se encuentra en Las Vegas pero al contactar su antigua compañera de fechorías con él y recibir la información sobre la venganza que está llevando a cabo Jennifer Spenser, decide tomar la iniciativa.

Mientras tanto, Callahan, que en ningún momento ha pensando en dejar la investigación, comienza sus propias pesquisas con la ayuda en la oscuridad del ayudante del *sheriff*, Bennet. No tiene suerte cuando intenta interrogar a la ex esposa de Kruger (el que muere en la playa) y casi sale malparado con los dos hermanos que con rudas maneras tratan al inspector.

Horas después, el destino vuelve a juntar a Callahan y Spenser. El inspector pasea con Mentecato por el pueblo cuando observa a la pintora sentada sola en un restaurante. Tras una introducción breve y superficial en la que Harry busca una excusa para sentarse junto a la mujer, comienza una conversación más profunda en la que primero Jennifer sorprende al inspector al identificarle como policía, aunque posteriormente aclara que le vio en la detención del primer día de Callahan en San Paulo. Después es ella, curiosamente, la que interroga al policía acerca de sus hallazgos y, después de que él le cuente algunos detalles sobre su investigación, diserta sobre la venganza, la ineficacia de la justicia y la burocracia exasperante. Callahan le muestra que está de acuerdo con su discurso pero sólo hasta los límites que marca la ley, aunque su gesto denota que hay algo más de lo que dice y que las palabras de la mujer le provocan simpatía. Ambos se despiden sin establecer otra cita posterior.

Al día siguiente, Spenser continúa su venganza. Esta vez le toca el turno a Hawkins, que implora clemencia ante lo que denomina un error de juventud, en un mal día en el que estaba borracho, pero por el que no merece morir, puesto que ha cambiado su vida totalmente. Spenser no tiene clemencia y ejecuta al vendedor con los dos mismos disparos en los dos mismos lugares que sus antecesores.

Callahan recibe un informe balístico de Horace y el inspector puede cotejar que las muertes de Wilburn y Kruger fueron realizadas por el

mismo arma. A pesar de eso, el jefe Jannings sigue intentando apartarlo del caso, pero Callahan no está dispuesto a ello, y más cuando descubre que Bennet ha quitado de la pared la foto con los amigos del hijo de Jannings y le está empezando a ayudar a esclarecer el caso.

El cruel Mick ha llegado a la población y se reúne con Ray, donde planean esperar a que Jennifer vaya a matar a la mujer para tenderle una emboscada y matarla. Mientras tanto, Callahan acude al domicilio de Hawkins donde le encuentra muerto y, cuando la policía acude al mismo, vuelve a discutir con el *sheriff*, aunque esta vez le deja la incógnita de por qué él estaba allí, desorientando al jefe policial.

Spenser sigue ávida de venganza y esa misma noche va a visitar la casa de Ray Parkins. Como ocurre en todas las escenas antes de cometer los asesinatos, el plano se cierra hasta el detalle de los dos ojos de la mujer donde vuelve a recordar el momento en que fueron violadas tanto ella como su hermana por cada uno de los hombres. Sin embargo, el *flashback* esta vez nos muestra como Parkins convenció a Jennifer para que acudiera a la fiesta aquella trágica noche y la animó a que llevara también a su hermana, a sabiendas de lo que después iba a pasar. Pero justo cuando la pintora se encuentra en las inmediaciones de la casa otro coche surge de la oscuridad y hace que aborte sus planes, ocultándose en uno de los laterales de la casa. Se trata de Harry Callahan que se adentra en el domicilio y encuentra a Ray y a Mick en plena discusión. Callahan quiere hacerles unas preguntas pero Mick intenta impedirlo lanzándose a por una pistola. El policía lo impide por poco y comienza a reducir al criminal a golpes, aunque tampoco se libra de ellos Parkins cuando intenta también detenerlo. Callahan detiene a Mick y se lo lleva a dependencias policiales, con lo que Ray se queda sola y Jennifer tiene la ocasión de acometer, ahora sí, su plan. Dos disparos acaban con la vida de la incitadora, aunque esta vez van al pecho y a la

cabeza, respectivamente. Un tercer disparo destroza uno de los espejos de la casa, cuando Jennifer se ve reflejada en él.

Mick, ya en la comisaría, intenta evadirse del calabozo llamando al jefe Jannings, pero éste no quiere descolgar el teléfono. Harry, por su parte, se encuentra con Jennifer en la playa y se ofrece para llevarla a casa. Ya en el interior, puesto que ella le invita a entrar, el inspector descubre un espejo roto y uno de los cuadros que ella ha pintado, con un autorretrato desgarrador y lleno de angustia, propio de la trayectoria de Jennifer Spenser, tal y como declaró la galerista del principio de la película.

El policía y la pintora pasan la noche juntos, mientras que Mick es liberado de la cárcel, gracias a los dos hermanos de la ex mujer de Kruger, con los que Callahan ya había tenido un altercado anteriormente. Cuando Harry abandona la casa de Jennifer se percata de que el coche de la mujer es el mismo que ya había visto esa misma noche en la casa de Ray Parkins.

Horace acude a visitar a su amigo a San Paulo pero en su llegada al hotel se ve sorprendido por Mick y los cuñados de Kruger que le asesinan. Callahan acude mientras al domicilio de Ray, donde la encuentra asesinada y observa el espejo roto. El inspector llama a Bennet para que manden gente a ese lugar, aunque rechaza una información que él mismo había solicitado sobre la matrícula del coche que había visto en la casa de Parkins y que posteriormente había vuelto a ver en la casa de Jennifer Spenser, alejando las sospechas sobre la pintora.

Pero la noche no ha finalizado todavía y todos quieren más. Jennifer vuelve a la carga con su revólver y Callahan con sus interrogatorios. El policía no tiene suerte y se topa de bruces con Mick y sus compinches que empiezan a golpearle sin parar hasta que cae al mar por el muelle. Spenser,

al mismo tiempo, acude al penúltimo domicilio, pero no se trata de Mick sino de Alby, otro de los hombres que la violó. Sin embargo, cuando va a dispararle se da cuenta de que está en silla de ruedas y en estado vegetativo, por lo que comienza a bajar el arma. En ese momento surge de otra estancia el *sheriff* Jannings que la apunta con otro revólver. Jannings es el padre de Alby y le cuenta cómo afectó a su hijo aquella infausta noche, tanto que no pudo soportar la culpa y un día cogió el coche y se estrelló contra un muro, quedándose en ese estado. Jannings también baja el arma y le cuenta todo lo sucedido y como lo ocultó por miedo a perder a su hijo, pidiéndole que deje ya todo estar y que la venganza finalice. Ella le recuerda que queda uno, Mick, pero él le anuncia que está en prisión y que se encargará de él. Desgraciadamente para ellos, eso no es cierto y Mick y compañía aparecen de improviso en la casa del *sheriff*.

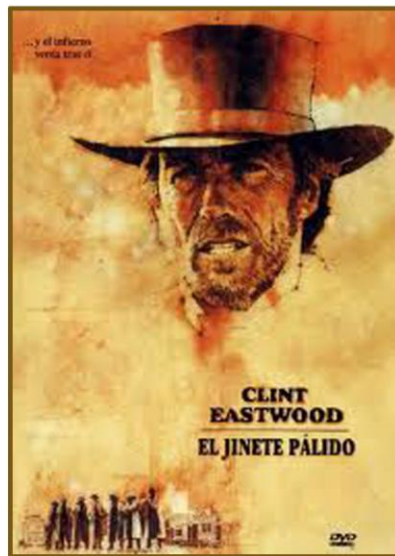
Callahan no ha muerto y consigue salir a duras penas del agua. En su hotel encuentra el cadáver de Horace y saca de una caja una *Mágnun* para ir en busca de Mick. Éste ha matado a Jannings y se lleva a Jennifer al muelle para volver a violarla, junto con los otros dos hombres. La mujer consigue zafarse de ellos un par de veces hasta conseguir llegar al *tiovivo* que estaba restaurando, donde escapa durante un par de minutos pero al final vuelve a ser capturada.

En ese momento, una figura recortada en la oscuridad se erige ante los protagonistas. La complexión y corpulencia nos dan una idea de quién puede ser, pero el perfil de la *Mágnun* nos lleva hasta la certeza absoluta de que se trata de Harry Callahan. Como si de un fantasma que hubiera vuelto a la vida se tratara, Callahan avanza poco a poco hasta los hombres y la mujer. Es más que nunca un auténtico duelo del viejo Oeste donde los cuñados de Kruger son los primeros en caer, tras ser alcanzados con certeza por parte del de San Francisco.

Sólo queda Mick, que tiene retenida como rehén a Jennifer. Consigue evadirse de Callahan amenazando a la mujer, a la que conduce hasta la montaña rusa de la feria donde se desarrolla la acción. La conduce hasta la parte más alta donde reta a Harry con frases delirantes, lo que aprovecha la pintora para, de un codazo, zafarse de su captor y que éste reciba los disparos del arma de Callahan. Herido, cae de la atracción, atraviesa un techo y va a incrustarse en el cuerno de uno de los unicornios del tióvivo. Justicia poética.

La policía ya está en el lugar y Jennifer Spenser le pregunta a Harry Callahan qué va a pasar con ella. Él va a contestar pero la mujer le interrumpe cuestionándole sobre dónde va a estar la justicia en su caso si al final ella va a prisión. Entonces, Bennet se acerca y le muestra a Callahan el arma de Jennifer que Mick le había arrebatado en la casa del *sheriff*. Harry entonces le sugiere que lleve el arma a balística y descubrirá que es el mismo arma de todos los asesinatos, por lo que se los imputa todos a Mick y libera a Jennifer.

Todo ha terminado, según asegura Harry, que cruza una mirada cómplice con la pintora. Un plano aéreo cierra la película, con Harry y Jennifer alejándose juntos de la feria.



11. EL JINETE PÁLIDO (PALE RIDER, 1985)

11.1 Análisis

“A partir de ‘El Jinete Pálido’ y ‘El Sargento de Hierro’, Eastwood comenzó a aparecer a los ojos de los críticos como un director digno de consideración, y su estatus como autor no dejó de crecer durante la década de 1980 hasta que en 1988 la Wesleyan University y el Museum of Modern Art de Nueva York lo confirmaron al organizar retrospectivas de su obra”⁵¹.

“Desde mediados de los ochenta, la consideración sobre el cine de Eastwood es, en líneas generales, mucho mejor a como lo era en los años anteriores y hasta se le perdonan los fallos. Estos cerca de veinte años conforman un bloque cada vez más compacto en el que se ha ido diluyendo poco a poco esa sensación, a veces molesta, de que Eastwood alternaba mecánicamente una película personal con otra de marcada tendencia comercial destinada a recuperar el dinero supuestamente perdido con la anterior. Su cine se hizo más oscuro a raíz de ‘El Jinete Pálido’ y sus películas aumentaron en metraje a partir de ‘Bird’. Los géneros comenzaron a

⁵¹ GARCÍA, Luis Miguel (2006): *Clint Eastwood. De actor a autor*. Barcelona. Paidós, Sesión Continua. Pág. 60.

*intercambiarse y resulta difícil etiquetar algunos de sus films a partir de unos parámetros delimitados*⁵².

“Su tercer western como director, ‘Pale Rider’ (1985, ‘El Jinete Pálido’), representa sin lugar a dudas el inicio de su etapa de absoluta madurez como autor. Aquel año, Clint Eastwood empieza a ser reconocido como gran cineasta, especialmente en Europa, aunque su obra como director no sea todavía demasiado extensa (...) ‘El Jinete Pálido’ contribuyó a consolidar este prestigio y a convencer a los comentaristas de la carga política y social que llevaban la mayoría de sus films.”⁵³

Existe un alto grado de consenso en considerar que, si hay que establecer etapas en la filmografía de Clint Eastwood, *“El Jinete Pálido”* supondría el comienzo de una de ellas. Existe la misma certeza de que esta película supone el comienzo del reconocimiento del Eastwood autor, dejando atrás el tramo del Eastwood actor, aficionado a ponerse detrás de la cámara. *“El Jinete Pálido”* va a suponer la primera inmersión de Eastwood en el Festival de Cannes, aunque reciba una acogida tan fría como distante. Sin embargo, Vicente Molina Foix le otorgará el título de primer *western* sobrenatural y parapsicológico de la historia.⁵⁴

Desde este momento, además, se produce una primera revisión a la entonces incipiente figura del director y, sobre todo, una amplia atención a sus películas posteriores, que harán que la crítica reformule su

⁵² CASAS, Quim (2003): *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*. Madrid. Ediciones Jaguar. Pág. 114.

⁵³ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 164.

⁵⁴ MOLINA, Vicente (1985): Clint Eastwood. *Fotogramas*, 1713, 9.

consideración hacia Eastwood, hacia su intencionalidad y hacia su valor cinematográfico.

Clint Eastwood siempre ha sido un hombre sin prisa para acometer los proyectos cinematográficos. *“Sin Perdón”* estuvo guardado en un cajón durante diez años hasta su rodaje y *“El Jinete Pálido”* lo estuvo cuatro. El texto, escrito por Michael Butler y Dennis Shryack, autores también de *“Ruta Suicida”*, había convencido desde el principio al californiano, pero no encontraba el momento adecuado para filmarlo. Hasta que *“en aquellos días [de 1984] comencé a preguntarme por qué nadie hacía ya westerns, lo cual daba pena ya que, como simple espectador, siempre me habían apasionado. Yo elijo los proyectos casi siempre en función de lo que a mí me gustaría ver como espectador en cada momento. Me di cuenta de que había una gran cantidad de público joven que no me había visto en un western desde hacía nueve años [desde “El Fuera de la Ley”] y cuyo único contacto con el género eran las reposiciones en TV. No era ni mucho menos descabellado pensar que ahí fuera existía una cierta cantidad de espectadores que querían ver westerns. Si se piensa con detenimiento, gran parte de las películas de ciencia ficción que ahora mismo funcionan perfectamente en taquilla no son sino westerns trasladados al espacio. Los elementos narrativos son prácticamente los mismos”* afirmaba Eastwood.

“El Jinete Pálido”, una de las películas favoritas del propio Eastwood, destaca por varios aspectos. El primero y fundamental es el del personaje que encarna el director y que, en homenaje a su época del *spaghetti western* y a Sergio Leone, vuelve a no tener nombre. De hecho, el único apelativo que se le otorga durante toda la cinta es el de Predicador, condición que descubren no sin sorpresa los habitantes de Carbon Canyon, el poblado acosado por el villano LaHood para que lo abandone.

Es por esta circunstancia por la que aparece el Predicador en la película de una manera cuasi fantasmal. En estos primeros minutos del *film* la referencia es doble y de autohomenaje. Los primeros minutos de la película recuerdan en mucho al último *western* que hasta entonces había dirigido, *“El Fuera de la Ley”*. La tranquilidad de los habitantes de Carbon Canyon, que se afanan en sus tareas diarias, es fiel reflejo de la que había en la vivienda de Josey Wales justo antes de que el ejército nortño asalte sus pertenencias y mate a su familia. Lo mismo que ocurre en el poblado cuando los jinetes de LaHood lo destrozan todo, atemorizan a los habitantes y matan al perro de Megan, la hija de la novia de Hull Barrett, uno de los acorbadados cabecillas del lugar.

El segundo nexo tiene que ver con el primer *western* de Clint Eastwood como director, *“Infierno de Cobardes”*. En aquél, el Extranjero (curiosamente tampoco tenía nombre, aunque al final de la película sí que podamos establecer el apellido) surgía de la nada entre las ‘infernales’ montañas de Lago. Aquí, el Predicador surge de entre las montañas nevadas cuando la niña Megan pronuncia una oración a la par desconsolada y desgarradora cuando entierra a su perro.

Éste es, hasta ese momento, el guión en el que más se implica Eastwood y es precisamente en la figura del Predicador donde más pone su grano de arena. De hecho, Clint afirmó: *“Procuré reforzar los aspectos sobrenaturales, estableciendo paralelismos con La Biblia. Creía que a mi personaje le vendría muy bien una dimensión añadida del tipo religioso. La relación con la imagen de ‘el jinete del Apocalipsis’ bíblico surgió de forma casi espontánea. Yo no soy ni mucho menos un especialista en La Biblia, pero siempre me fascinaron los mitológicos presentes en el western*

*relacionados con ciertas figuras de la religión cristiana*⁵⁵. Es por ello que, aunque se trate de una película bastante coral, sobresale siempre la figura misteriosa del Predicador.

Eastwood realiza una de sus mejores actuaciones para dotar a su personaje de ese halo celestial que a la vez cae en conceptos y preceptos tan propios de la izquierda teológica sudamericana, como es el de la lucha por el territorio, incluso si fuera necesario recurriendo a la violencia y la fuerza. El poder está corrupto y es dañino tanto para los habitantes de Carbon Canyon como para el propio paraje. LaHood destroza el paraje con potentes cañones de agua que hieren de muerte al medio ambiente y el Predicador insufla ánimo y valentía a los habitantes del poblado para defenderse de ambas agresiones.

El mensaje ecologista es patente y no hace sino recordar la triste y parásita historia de los Estados Unidos con respecto a la naturaleza de la Tierra. De hecho, las localizaciones del rodaje se producen realmente en una de estas minas abandonadas a su suerte, después de que durante años la esquilmaran. Localizaciones que, además, no son para nada desconocidas del propio Eastwood, ya que precisamente allí se habían rodado muchos de los capítulos de la serie que le llevó al estrellato en el país de las barras y estrellas, *“Látigo”* (*“Rawhide”* 1959-1966.)

Quizás por ese fantástico conocimiento del lugar, el tándem Clint Eastwood-Bruce Surtees continúa dando pasos hacia delante en la fotografía de la película. Director de película y de fotografía están de acuerdo en no utilizar más luz artificial de la estrictamente necesaria. La naturalidad y la realidad van a ser casi una obsesión para ambos y es por ello por lo que nos encontramos con interiores oscuros casi negros, donde los

⁵⁵ HENRY, Michael (1985): Pale Rider. *Positif*, 295, 40.

personajes pueden llegar a perderse; y exteriores luminosos hasta el extremo, donde la naturaleza sí que le gana el pulso a la mano del hombre.

“Me gusta la luz, la oscuridad y todos los matices que las separan. Creo que es lo que prefiero. Me gusta interpretar, me gusta el montaje y ciertos aspectos técnicos. Y la música, por supuesto. La disposición final, al término del proceso. Pero iluminar una secuencia que vamos a rodar es algo realmente muy especial”⁵⁶.

Esta reflexión, hecha tras haber rodado *“Space Cowboys”*, esto es, veinticinco años después de *“El Jinete Pálido”* y en una etapa más que madura de su carrera, no deja de ser extrapolable a este momento de cambio de etapa. Eastwood traduce al verbo los postulados que su cine empieza a dejar como patentes.

El Predicador de Eastwood es una incógnita para el espectador de forma constante. El californiano vuelve a pedir la colaboración del público en diversas fases de la película. Contrapone su presencia celestial, su imagen con alzacuellos y su mensaje de esperanza a los hombres de Carbon Canyon con las marcas de bala presentes en su espalda, el cambio del *clergyman* por la pistola en su duelo con el Comisario Stockburn y el mensaje sexual que se traduce en el rechazo de las proposiciones de Megan, pero la proposición explícita, y al final consumada, con su madre, Sarah.

Eastwood no sólo se queda ahí sino que traslada estos interrogantes a la relación del Predicador con Stockburn. En ningún momento de la película se narra por qué uno y otro se conocen, aunque queda claro que ha habido un encuentro anterior de ambos en el pasado. Eastwood no

⁵⁶ SAADA, Nicolás y TOUBIANA, Serge (2000): Pale Rider. *Cahiers du Cinéma*, 549, 42.

acostumbra a darle toda la información al espectador y aquí las sugerencias pueden ser variadas.

La intención del director pudiera haber sido la de emular el final de *“Infierno de Cobardes”*, donde el hermano del *sheriff* asesinado busca venganza, aunque en este supuesto las marcas en la espalda, las mismas que el Predicador le provoca a Stockburn en su duelo final, no tendrían demasiado sentido.

Otros apuntan directamente a la reencarnación del propio *sheriff*, algo que podría entrar perfectamente en la lógica narrativa del *film*. Apuntamos también la posibilidad de que no se trate de un personaje único, sino doble, como podría ser el caso de unos gemelos, que, según requiera la ocasión, actúen como ángel purificador o castigador, si bien esta teoría tendría como punto débil la entrada y salida del Predicador de y hacia las montañas, que hace siempre en solitario.

Volviendo a la relación de Stockburn y el Predicador, Eastwood establece también paralelismos entre ambos en el terreno sobrenatural. Los dos personajes son tratados casi en todos sus planos con la cámara a la altura de sus hombros, potenciando sus figuras y, como viene siendo habitual en la filmografía de Eastwood, con planos semisubjetivos que aporten al espectador más información incluso de la que tiene el propio personajes.

Eastwood refuerza la idea sobrenatural del Predicador con la no menos de Stockburn. El Comisario no lo es tal por ley humana, sino sobrenatural, y casi podríamos decir diabólica y viene acompañado por un séquito de ayudantes. Los gritos fantasmales de Stockburn llamando al

Predicador la noche antes de su duelo resuenan en todo el valle, como los ecos de una guerra milenaria entre arcángeles y demonios.

El simbolismo vuelve a ser bíblico, puesto que la guardia pretoriana pertenece al César Stockburn y su Poncio Pilato LaHood, mientras que el Cristo Salvador y Predicador de la Nazaret de Carbon Canyon sólo consigue Apóstoles que, en lugar de ser pescadores, son mineros igualmente oprimidos y faltos de esperanza y valentía.

Pero, en este caso, el Predicador no va a poner la otra mejilla. De hecho, termina con el séquito de Stockburn de manera muy humana, y hasta cierto punto sibilina. Les dispara por la espalda, a quemarropa y ocultándose tras puertas, ventanas y barriles. El concepto del *western* de Eastwood deja la épica para otros, como constataba en la siguiente anécdota:

“Don Siegel rodaba una película con John Wayne y en una escena dada, un tipo disparaba contra Wayne, erraba el tiro y se iba creyendo que le había matado. Siegel le pidió a Wayne que se volviera hacia el tipo y le disparase por la espalda. Wayne le dijo que no podía hacer eso, que un cowboy se que respete no dispara jamás por la espalda, ni siquiera a su peor enemigo. A esto Siegel replicó: ‘¿Ah, sí? Eastwood en tu lugar dispararía’”⁵⁷.

Pero el duelo con el Comisario es harina de otro costal. Eastwood se desmarca totalmente de los *western* de Sergio Leone y realiza un montaje de la secuencia mucho más austero que las ráfagas interminables y mareantes de planos que establecía el italiano en sus *spaghetti western*. Bajo la

⁵⁷ MCCARTHY, Drew (1985): El jinete pálido. *Fotogramas*, 1711, 61.

dirección de Joel Cox, el montaje es mucho más cartesiano, sin hacer esperar indefinidamente al espectador a que se produzca la acción.

Y, cuando ésta se produce, el protagonismo recae en la propia acción, con los dos protagonistas acercándose el uno al otro para constatar su presencia real y terrenal, *“por eso no les hace actuar en una estructura ritual y preestablecida, sino que reinventa la gramática (el modo de matar) y la sintaxis (la estructura de la secuencia) de una escena obligada como el duelo”*⁵⁸. Siendo, además, la música un elemento menor en toda la película, (sólo se escuchan tímidas notas en la escena del saqueo inicial) pero especialmente en esta secuencia. Los instrumentos estridentes de Leone pasan casi al olvido en aras de la acción y del realismo.

“Me siento muy cercano al western, después de todo mis raíces están ahí. Así que me siento hasta cierto punto comprometido con su supervivencia. Si cuando termino una película me siento satisfecho del resultado y esta película es un western, entonces me siento doblemente orgulloso”, afirmaba Eastwood. Motivos tenía para estarlo puesto que, a pesar de que la película fue calificada como una copia de *“Raíces Profundas”* (*“Shane”* 1953), y ciertamente bebe de sus fuentes, aunque haya diferencias notables entre ambas, la aceptación entre el público fue buena en 1985. El mismo año en que Jean-Luc Godard le dedica, junto a Cassavetes y Ulmer, su *“Detective”* (1985). Eastwood es ya el símbolo de la independencia norteamericana, siendo producto tan sólo tangencial del todopoderoso Hollywood.

⁵⁸ PEZZOTA, Alberto (1997): *Clint Eastwood*. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Pág. 124.

11.2 Sinopsis

Un amplio plano general nos enmarca en un valle cerca de una cordillera. De improviso surgen una decena de caballos que con jinetes a sus lomos avanzan a gran velocidad. Las imágenes de este grupo de hombres cabalgando se van alternando con las de un tranquilo pueblo donde los hombres buscan oro en el río (nos situamos ya en el viejo Oeste) y los niños juegan alegremente.

El grupo alcanza el pueblo y empieza a destrozar todo lo que encuentra su paso: casas, mobiliario, reses... aunque, curiosamente, ni roban nada ni atacan a mujeres. Sólo hieren a los hombres que se interponen a su paso y, una vez que ya han arrasado del todo, abandonan el pueblo sin terciar palabra. La peor parte se la ha llevado una niña del pueblo, a la que su madre llama Megan, que ha visto como uno de los forajidos mata sin piedad a su perra, Lindsey.

Megan lleva a enterrar a Lindsey al bosque, donde la niebla está cayendo. Un sencillo palo en forma de y griega hace las funciones de crucifijo y ante él, la niña comienza su plegaria:

“El Señor es mi pastor, nada me faltará... pero me falta.

*Él me conduce hacia las aguas plácidas, Él cura mi alma... pero han
matado a mi perro.*

*Aunque camine por el valle de la sombra de la muerte no temeré a nadie... y
sin embargo tengo miedo.*

*Porque Tú estás conmigo. Tu cetro y tu báculo me confortarán... pero
necesitamos un milagro.*

Tu bondad y tu misericordia me acompañarán durante el resto de mi vida...

si es que existes.

Moraré en la casa del Señor eternamente... pero antes me gustaría disfrutar

un poco de la vida.

Si no nos ayudas... todos moriremos.

Te lo ruego... haz un milagro.

Amén."

A la vez que ella invoca sus ruegos, se intercalan planos del cielo y las montañas de donde surge una figura misteriosa que baja cabalgando y se va aproximando hasta el pueblo. La niebla se levanta y el día se vuelve soleado. El jinete viste sombrero de ala corta y abrigo marrón, la montura es blanca moteada de manchas negras.

El padre de Megan, Hull Barret, acude a la ciudad en busca de provisiones, a pesar de los intentos disuasorios de sus vecinos. Allí vuelve a ver a cuatro de los hombres que por la mañana habían destrozado su pueblo y que ahora vuelven a insultarle y amenazarle con violar a su hija. Comienzan a darle una paliza y, cuando están a punto de incendiar las provisiones que acababa de adquirir, un cubo de agua cae sobre el sujeto que sostenía la cerilla.

El jinete que bajó de las montañas hace acto de presencia y da una paliza a los atacantes de Barret. Éste se siente en deuda y le invita a volver al pueblo con él y a proporcionarle cobijo en su casa. Cuando ambos están llegando al lugar, uno de los lugareños se encuentra con ellos y les confiesa que ya no puede más, que no quiere luchar más, que abandona y le conmina a hacer lo mismo si es inteligente.

En la casa de los Barret, la madre de Megan está preparando la comida mientras ésta lee unos pasajes del Apocalipsis:

*“Y cuando abrió el cuarto sello, oyó la voz de la cuarta bestia decir: ‘Ven a ver’ y yo miré y contemplé un caballo pálido y el nombre de su jinete era la Muerte. Y el Infierno le seguía.”*⁵⁹

Justo cuando pronuncia estas palabras se recorta en la ventana de la casa la imagen del jinete que ha ayudado al señor Barret, montado en su caballo. Ya en el interior de la casa, el jinete se está lavando y Hull le acerca una toalla, momento en el que descubre unas extrañas marcas de disparo en la espalda del forastero. De vuelta a la sala de estar, Hull, su prometida (como la ha definido ante el jinete) y la hija de éste, Megan, discuten sobre el acoso al que los hombres de LaHood, ahora ya sabemos también el nombre del malo, están sometiendo al pueblo, Carbon Canyon.

En medio la calurosa riña, el jinete hace acto de presencia y deja a todos boquiabiertos. La indumentaria que viste ya no es la de un pistolero sino la de un sacerdote y ante la estupefacción de todos, él trata de poner normalidad e inician la cena bendiciendo la comida.

Los hombres de LaHood acuden a su trabajo en la mina, donde relatan al hijo de su jefe, Josh, lo sucedido en la ciudad. Mientras, Hull y el sacerdote charlan sobre lo que LaHood les está haciendo y como destruye con bombas hidráulicas los recursos naturales para obtener su riqueza.

Cuando los dos hombres terminan el despacho e inician el trabajo sobre una roca a martillazo limpio, aparece el hijo de LaHood con un

⁵⁹ Aunque será reseñado más tarde, la verdadera cita del Apocalipsis, capítulo 6, versículos 7 y 8, habla de un caballo amarillo y no pálido en la traducción castellana. Sin embargo, para esta película se decidió conservar la traducción literal del inglés que habla de un *pale horse* o caballo pálido.

gigante como acompañante. Josh intenta amedrentar al nuevo Predicador de Carbon Canyon, tal y como lo presenta Barret, haciendo que el gigante le agrede. Pero el sacerdote es más rápido y tras dos golpes certeros en la nariz y en los genitales, lo deja totalmente K.O., logrando que los dos hombres se marchen. Este incidente, además, insufla ánimo al resto del pueblo que, de inmediato, ayudan a los dos hombres en su tarea de destruir la roca en busca del preciado metal.

LaHood padre vuelve de un viaje y es informado de la situación. El cacique conmina a sus hombres a que le traigan al pastor puesto que puede ser peligroso que éste les dé fe. Poco después, y ya de vuelta en Carbon Canyon, Hull Barret encuentra una gran pepita de oro lo que provoca el alborozo de toda la familia y les impulsa a ir de nuevo a la ciudad para pagar el crédito que tiene pendiente en la tienda de ultramarinos.

Allí el Predicador es convocado por LaHood en su oficina e intenta sobornarle. Al no conseguirlo le amenaza con la presencia del Comisario Stockburn, lo que parece por primera vez conmover el gesto del pastor. Es entonces cuando el Predicador le pide 1.000 dólares por cabeza para que los habitantes de Carbon Canyon abandonen el lugar. LaHood se niega pero cuando el Predicador le espeta que los servicios de Stockburn y sus compadres le van a costar bastante más, el cacique recula y acepta, dándose cuenta de que el forastero conoce al Comisario de algo.

De vuelta en Carbon Canyon, los hombres del pueblo votan sobre la oferta de LaHood. Tras varios dimes y diretes, Barret les convence para rechazarla y luchar honradamente por su tierra. El Predicador les advierte de que Stockburn es un mercenario de la ley, que mata allá a donde va, pero los lugareños no se arredran y deciden seguir adelante.

Pero la noche no ha terminado y, mientras da un paseo por el bosque, el Predicador se ve sorprendido por la presencia de Megan. La muchacha le confiesa su amor, pero él trata de disuadirla alegándole motivos de edad, principalmente. Megan no comprende nada y, además, reacciona con un ataque de celos cuando el pastor le sugiere que vuelva a casa puesto que su madre puede estar preocupada. Entonces ella piensa que a la que realmente quiere es a su progenitora y, entre lágrimas y enfados, abandona el lugar.

A la mañana siguiente los acontecimientos se precipitan. El Predicador comunica al hijo de LaHood la negativa de los mineros de Carbon Canyon, pero la sorpresa para éstos últimos es todavía más grande puesto que se percatan de que el sacerdote ha recogido sus cosas y les ha abandonado. Hull y Sarah vuelven a discutir sobre qué van a hacer ahora todos sin el liderazgo del predicador y el resto de mineros decide continuar, aunque recomiendan a Barret que coja a las dos mujeres y se vaya mientras pueda porque todavía tiene vida por delante.

Mientras un telegrama convoca a Stockburn y los suyos, el Predicador recoge una caja de un banco que contiene dos revólveres y muchas balas, al tiempo que abandona el alzacuellos volviendo a convertirse en un jinete. En el pueblo, Hull y Sarah hacen las paces y llegan al acuerdo de formar una familia cuando se vayan de allí, mientras que Megan coge un caballo para dar una vuelta. La joven acaba en los dominios de LaHood, donde Josh primero trata de sorprenderla y camelarla, para luego acabar forzándola y tratando de violarla. El resto de trabajadores no hace nada, salvo el gigante Club que, cuando inicia su camino para detener al joven, se ve detenido por un disparo que rasga el aire.

Se trata del Predicador, que ha vuelto, aunque ahora con un pañuelo negro atado al cuello, y que salva a Megan de las garras de su maltratador.

Aun así, el joven LaHood intenta dispararle pero el Jinete es mucho más rápido y primero le desarma de un disparo y después le agujerea la palma de su mano cuando intenta volver a hacerle frente. Megan monta en el caballo pálido y ambos se van marchan del lugar.

En Carbon Canyon la alegría llega a Spider Conway, uno de los líderes del pueblo, puesto que encontró un gran trozo de oro, del tamaño de un queso. Pero su error estará en ir a la ciudad con sus hijos, allí se emborrachará y provocará a LaHood.

Éste se encuentra en su oficina hablando con Stockburn que ya ha llegado junto con sus hombres. Charlan un rato sobre el Predicador, LaHood le da una descripción del mismo y le cuenta que le había reconocido al oír su nombre. Stockburn parece sorprendido puesto que la definición le encaja con alguien que había conocido hace mucho tiempo, pero que, según él, estaba totalmente muerto.

Justo después de esta conversación, Stockburn y sus hombres forma un particular pelotón de fusilamiento ante la casa de LaHood. Humillan a Conway y después, ante la mirada de sus propios hijos, lo acribillan a balazos hasta matarlo. Cuando se retiran otra vez a la oficina del cacique, el Comisario les advierte a los hijos del recién finado que espera al Predicador al día siguiente por la mañana.

Pero antes de que esto ocurra el Predicador va a recibir una sorpresa que no se espera. Megan descansa del incidente de la mañana y su madre va a ver al pastor, destapando los sentimientos de amor que tiene hacia él. Afirma que ha aceptado casarse con Hull sólo porque sabe que si se fuera con él, un día la dejaría y se iría a otra parte, mientras que con el minero eso no ocurrirá nunca.

Antes de volver a su casa, ella le besa y justo cuando se encuentra en el quicio de la puerta la voz de Stockburn se escucha resonando en todo el valle gritando una sola palabra: Predicador. El Jinete afirma que sólo se trata de una voz del pasado, pero Sarah le inquiera para que revele su auténtica identidad. La única respuesta que encuentra es que no importa, le pide que cierre la puerta y la luz de la cabaña, con los dos dentro, se apaga.

Llega el amanecer y el Jinete Predicador emprende su camino pero se encuentra con la sorpresa de que Hull Barret quiere acompañarle. Ambos hombres acuden hasta las explotaciones LaHood donde con varios cartuchos de dinamita destruyen casi todo. En un despiste, Josh LaHood está a punto de matar al sacerdote pistolero, pero el gigantón Club se lo impide. Cuando tiene el último de los cartuchos de dinamita en la mano, el Predicador lo deja caer a propósito para que Hull baje del caballo a recogerlo, tirarlo, y así de paso quitarle el caballo, impidiendo que vaya a la ciudad con él.

El Predicador llega a la ciudad y, ante la mirada de LaHood y Stockburn, se introduce en la tienda de ultramarinos. Allí se sienta a tomar un café donde vuelve a ser atacado por los hombres de LaHood, que intentan demostrar que son mejores que los de Stockburn. El resultado es de cuatro de ellos muertos y dos más que se fugan ante el truco del Predicador, que primero les deja disparar al vacío hasta que se quedan sin balas, momento en el que los sorprende.

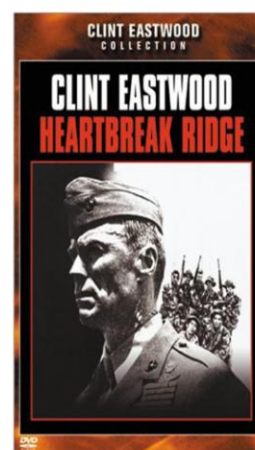
Turno para el verdadero duelo. El hombre (de fe) sin nombre se queda parado en medio del pueblo a la espera de Stockburn y sus ayudantes, que no tardan mucho en presentarse. Aunque cuando lo hacen, sólo encuentro el sombrero en el suelo, así que se dispersan para encontrarle.

“Un hombre solo es una presa fácil” les había dicho el Predicador a los habitantes de Carbon Canyon, acerca del error que cometió Spider Conway y que le costó la vida. Ahora parece que aplica el mismo criterio para conseguir eliminar a los hombres de Stockburn, que uno a uno van cayendo bajo el fuego de las balas justicieras, o arrastrado por un caballo con una soga al cuello, como le ocurre al último de ellos.

Stockburn ya está solo. El Predicador se acerca poco a poco a él hasta estar lo suficientemente cerca como para que, al levantar la cabeza, el Comisario le reconozca. Pero no tiene tiempo para más, puesto que el Jinete desenfunda y le vacía las seis balas de su cargador en el pecho, formando un dibujo muy parecido al que el propio Predicador mostró a su llegada al pueblo. Sin embargo, parece que en aquella ocasión Stockburn olvidó darle el tiro de gracia en plena frente, como sí hizo con Spider Conway. El Jinete no tiene ese descuido y con el otro revólver que lleva en la canana, de tamaño más corto, le agujerea la sien.

LaHood está viendo la acción y quiere sorprender al Jinete disparándole con una escopeta por la espalda. Pero Hull Barret, que ha conseguido alcanzar la ciudad, lo impide y abate al cacique. Sin embargo, no hay tiempo para las despedidas, Hull mira el cadáver de Stockburn y se da cuenta, por las marcas de las balas, de que era lo que unía a éste y al Predicador. Pero el extraño que vino de las montañas sólo le dirige una frase de reconocimiento por el largo paseo que Barret se ha dado y, sin solución de continuidad, emprende el camino a lomos de su caballo hacia las mismas cumbres que le vieron venir.

Ni los postreros y desgarradores gritos de Megan, que ha llegado en el carro para despedirse, hacen que el Predicador dé marcha atrás. Su caballo ya está pisando la nieve de las montañas y allí se perderá su rastro.



12. EL SARGENTO DE HIERRO (HEARTBREAK RIDGE, 1985)

12.1 Análisis

Críticas dispares han rodeado a esta película a caballo entre dos grandes obras de Eastwood: *“El Jinete Pálido”* y *“Bird”*. Mientras que unos hablan de cinta menor, otros la llevan hasta la categoría de obra maestra. Sin lugar a dudas, se trata de un *film* que huye de cualquier tipo de fundamentalismo, como el propio Eastwood lo ha hecho a lo largo de toda su filmografía, e incluso su vida personal.

La historia es la de un viejo sargento ‘chusquero’ o de reenganche que ve de cerca la hora de jubilarse y que, sin embargo, conducido por su fanatismo, sigue entregado al Cuerpo de Marines tras haber combatido en varias guerras. El sargento de artillería Thomas Highway debería haber ascendido bastante más en el escalafón pero su carácter arisco e insubordinado le ha hecho quedar relegado, a pesar de sus múltiples méritos.

Todo esto se une a una desastrosa vida personal, en la que su ex esposa no quiere ni verle, aunque Highway vuelve a intentar atraerla, acogotado por el miedo a quedarse solo en su próxima etapa de senectud. Con estas características, la interpretación de Eastwood vuelve a elevarse por encima de su propia media, consiguiendo dotar al personaje de una personalidad tan propia como difícil de lograr para otros actores.

El guión de la película tuvo varios padres, Dennis Hackin, Joseph Stinson o Megan Rose, hasta que James Carabatsos hizo la versión definitiva. Carabatsos había sido *marine* con lo que conocía a la perfección el mundo militar y la jerga que utilizan. Algo con lo que no estuvo precisamente de acuerdo el Pentágono de los Estados Unidos que, en principio, había ofrecido su apoyo oficial y el patrocinio a la película de Eastwood. Tras su visionado, el teniente coronel Fred Peck, asesor militar de la película, realizó un informe para el Departamento de Defensa que rápidamente retiró las ayudas al considerar que se utilizaban expresiones demasiado soeces e incluso blasfemias, algo que los militares negaron que se produjera en la realidad.

Es totalmente cierto que la película no habría servido al Ejército para realizar una promoción con la finalidad de captar nuevos soldados, pero no lo es menos que los resultados entre la tropa de entonces fueron sensacionales, al verse claramente reflejados. Tampoco es menos cierto que el propio Ejército facilitó mucho la labor de rodaje al californiano. Aunque no pudo rodar en Grenada, isla en la que se produce la batalla final, sí lo pudo hacer en la de Vieques, del vecino y siempre dispuesto Puerto Rico.

En ella además obtuvieron los planos de unas maniobras que los estadounidenses estaban realizando sin casi ninguna cortapisa: *“Cuando los marines hicieron su simulacro de invasión, nosotros fuimos a filmarlos. Les dijimos: ‘¿Qué vais a hacer? Nos gustaría seguirlos durante esta maniobra.’ No teníamos ninguna autorización para interrumpirles, por supuesto, pero pudimos instalar una cámara en el interior de uno de sus helicópteros y filmarlo todo con tomas aéreas”*⁶⁰. Eastwood también pudo rodar en Camp

WIENER, David Jon (1987): Heatbreak Ridge: An Exercise of Realism. *American Cinematographer*, diciembre, 23.

Pendleton, una base militar situada en Oceanside, en el estado de California, y contar con varios soldados que actuaron como extras.

Pero la película no refleja un ejército altamente cualificado y tecnificado, sino la vigencia de viejos usos y costumbres y, además, la crudeza de la muerte en la batalla de Grenada. Sirva como anécdota que al final fue el propio Clint Eastwood el que donó el dinero recaudado en la primera exhibición al centro de las Fuerzas Armadas de San Diego, en lugar del Departamento de Defensa.

Además, el episodio elegido por Eastwood no es precisamente uno de los más gloriosos de los *marines* norteamericanos. Con la excusa de liberar a unos supuestos rehenes estadounidenses, Reagan ordenó invadir la isla caribeña y decretó el silencio informativo. No se tuvo ningún dato hasta que todo acabó y, lo que se justificó como un ataque para salvar a ciudadanos estadounidenses de las manos del dirigente local Maurice Bishop, quedó difuminado y nunca se supo la verdad del todo. De hecho, el propio Bishop fue fusilado por sus propios militares días antes de la invasión, pero este hecho fue ocultado. El propio Eastwood alegaría que “*quizá hubiese habido otro medio de arreglar las cosas*”⁶¹.

El personaje de Thomas Highway está lleno de contradicciones. Esmerado en la guerra, es un desastre en el cumplimiento de las órdenes de unos superiores a los que no respeta por el mero hecho de ser de academia y no haber conocido los rigores de la guerra como él lo hizo.

Duro e inflexible con sus soldados, a los que maltrata sin compasión, es compasivo y casi cariñoso con los mismos en los momentos difíciles,

⁶¹ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 231.

cuando van a la guerra o cuando uno de ellos tiene que buscar trabajo porque no le alcanza la paga militar.

Luchador contra la burocracia en el Ejército, busca construir los mecanismos y sistemas necesarios para reflotar su vida personal, con una mujer que le odia y admira a partes iguales. La misma que se alza como la única que no acepta que Highway le dé órdenes, por contrapunto con sus soldados.

Los diálogos de la película son otro de los atractivos de la misma. Si la dureza del lenguaje es patente, la ironía marcada en las frases de Highway son uno de sus principales atributos, aunque no se puede desdeñar la componente sexual continuada que también atesoran. En este sentido, hay interpretaciones que hablan de *“una homosexualidad latente y continuamente evocada (...) Eastwood es perfectamente consciente de ello como lo demuestra la sensualidad con la que se detiene en los cuerpos musculosos, brillantes de sudor, de los soldados (...) El sexo (hétero y homosexual) continuamente evocado por las palabras, acaba constituyendo una dimensión paralela del todo fantástica”*⁶².

De acuerdo o no con estas afirmaciones, la construcción gramatical del montaje y la situación de las cámaras evidencian un mensaje por parte del director. Aunque no hay que desdeñar la frase del propio Eastwood: *“Es mi visión como hombre maduro del ‘macho’. Es un supermacho y está completamente perdido”*⁶³, quizás en un pensamiento con ánimo de criticar el excesivo machismo del mundo militar que imperaba en la época.

⁶² PEZZOTA, Alberto (1997): *Clint Eastwood*. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Pág. 135.

⁶³ SHICKEL, Robert (1997). *Eastwood on Eastwood*. [Documental] Estados Unidos. Lorac Productions.

Por otra parte, resulta realmente excepcional el ritmo de montaje y la intencionalidad de los planos propuestos. Clint Eastwood y Joel Cox evidencian su compenetración y armonía a la hora de dotar de mayor o menor dinamismo a las secuencias, según su propósito. Si el adiestramiento o los mejores diálogos de *Highway* están acompañados por planos rápidos, la guerra es relatada prácticamente con cámaras fijas y planos largos en duración que denotan una vez más la crudeza y la intención de reflejar la parte bélica con la mayor realidad posible.

Además, trato aparte merece el tratamiento de la figura del sargento de artillería. Si Eastwood ha tenido con mucha frecuencia el objetivo de tratarse con más o menos suaves contrapicados que realzan su figura, en esta película la cámara no sobrepasa más que en escasas ocasiones el hombro del californiano. Es un héroe y se trata como tal, sobreponiéndose a sus oficiales de rango mayor, pero igualándose más cuando tiene que afrontar sus tortuosas relaciones con el personaje interpretado por Marsha Mason.

Previsible desde el comienzo, *Highway* va a imponer sus valores y métodos a los soldados que instruye antes de desaparecer en el ocaso de la jubilación. Pero se desestructurará a sí mismo para reestablecer sus relaciones emocionales con su ex mujer, dando otra muestra de la contradicción en la que se ha visto atrapado desde el principio.

Además, *“El Sargento de Hierro”* constituye la primera colaboración entre Clint Eastwood y Jack N. Green. Colaboración que se extenderá durante quince años hasta el rodaje de *“Space Cowboys”*, desde entonces será Tom Stern el encargado de la dirección de fotografía. Green además releva a otro gran colaborador de Eastwood como Bruce Surtees, del que además era ayudante, y mantiene una línea continuista en su trabajo. De hecho la búsqueda de la oscuridad va a ser una de sus pautas, pero será en el próximo

trabajo de Eastwood, *"Bird"*, donde Green exhiba todo su potencial. En esta ocasión, los exteriores luminosos y brillantes poco ayudan al cinematógrafo y sólo consigue contrastes tan patentes como inequívocos.

12.2 Sinopsis

Un redoble de tambor resuena al comienzo de la película mientras que observamos imágenes en blanco y negro de una guerra protagonizada por los soldados de los Estados Unidos. No sabemos si se trata de Vietnam, de Corea, o de cualquier otra, pero el bombardeo es constante contra las montañas locales. La música *country* sustituye a la percusión bélica y los soldados avanzan sobre las poblaciones, ocupando el territorio enemigo.

Sin abandonar la escala de grises, abandonamos el *flashback* de contextualización para adentrarnos en el calabozo de una comisaría en 1983. Allí se erige una voz de alguien que presume de sus higiénicas prácticas sexuales en Vietnam como soldado y alza una queja contra los políticos de Washington que eliminaron esas prácticas en los lupanares locales.

Como respuesta a esta medida, y mientras la imagen se torna a color justo cuando enfoca a un hombre vestido de caqui ya entrado en años y fumando un puro mientras el resto de los retenidos le escuchan atentamente, los soldados acudieron a otros locales más insalubres donde contrajeron más de una enfermedad venérea. Tras un incidente en el que el soldado tiene que pelear contra otro recluso que le amenaza con una navaja, y del que este último sale malparado, el militar continúa alardeando de las mujeres que conoció en Oriente.

El sargento Highway es acusado en una vista oral de alterar el orden público y provocar una pelea, además de orinar en un coche de la policía. La sentencia tiene en cuenta su excelente hoja de servicios como militar para sólo multarle con cien dólares, pero le advierte de que ésta es su última oportunidad.

Highway acude a su destino donde recibe la oferta de un compañero para realizar contrabando con los pedidos que gestionan, a lo que el sargento responde de forma negativa: *“Sargento, aparta ese puro de contrabando de mi vista, antes de que te lo meta tan dentro del culo que te quemes la nariz cuando intentes encenderlo”*. El carácter del soldado queda claro, y también se lo destaca el superior que le llama al despacho para comunicarle que han aceptado su petición de traslado a la Segunda División de Marines, Segunda Sección de Reconocimiento. Highway vuelve a casa y su mueca denota la felicidad por este hecho.

Un joven músico negro actúa en un bar donde intenta desplegar su repertorio de *rock&roll* aunque dos hombres forzudos le sacan en volandas del local tras ser insultados por el primero. Highway se encuentra rumbo a su nuevo destino en un autobús, cuando el rockero sube y le intenta quitar las cervezas que tiene a su lado. Es el inicio de una peculiar amistad que les lleva a compartir asiento en el autobús y, al final, también las cervezas.

El autobús hace una parada para el desayuno. Highway se ve engañado por el joven Steve Jones, que le deja tirado en el restaurante, mientras él se va en el autobús con el dinero que el sargento había dejado para pagar ambos desayunos. Highway tiene que llegar hasta su nuevo destino haciendo autostop en una vieja ranchera y acude a presentarse a su superior.

Antes de entrar al despacho de su nuevo mayor, Thomas Highway se reencuentra con uno de sus antiguos camaradas, el sargento mayor Chooso, con el que intercambia primero unas frases soeces, pero que sólo significan y explican la admiración y el cariño que ambos se profesan. Posteriormente, acude al despacho del mayor Powers que no comparte precisamente los valores de los otros dos hombres. Powers, procedente de la Academia militar, criado en las mejores universidades y un gran jugador de rugby, piensa que Highway y Chooso son dos dinosaurios procedentes de otra época cuyos valores ya no están vigentes en el Ejército estadounidense actual. Sólo les envidia por haber podido combatir ya que él todavía no ha podido hacerlo al haber estado encargado de labores de intendencia y logística. El sargento mayor Chooso replica con ironía: *“Una labor que, tristemente, no todos saben apreciar”*, remarcando lo que para ellos es una función fútil y que sólo en el combate y la guerra es donde se demuestran los verdaderos corajes militares.

Powers amenaza a Highway si no cumple con una conducta impoluta e irreprochable, puesto que ha observado su historial de peleas e insubordinación. También le advierte sobre su nueva Sección, a la que considera desmotivada y fuera de forma, sobre todo por la permisividad de su antiguo sargento que, al igual que Highway, estaba a punto de retirarse. Highway asegura que no debe preocuparse puesto que los convertirá *“en máquinas de matar y amar”*, frase que no parece comprender demasiado Powers o, cuanto menos, su gesto denota disgusto por el código de lenguaje que utiliza el sargento.

A la salida del despacho del comandante, Chooso y Highway tropiezan con el teniente Ring, el jefe de la Sección de Reconocimiento, un joven debilucho, con gafas y con pintas de que precisamente el combate y la guerra no es lo suyo. Highway realiza otro comentario sarcástico (*“¿Sabe su*

madre que está jugando a soldaditos?”) y se dispone para conocer a los miembros de su sección.

La estampa no puede ser más desoladora. Dos soldados de raza hispana, vestidos de paisanos y bebiendo cerveza holgazanean a la entrada de la Sección y afirman no hablar inglés cuando Highway les cuestiona sobre si ese pabellón es el de Reconocimiento. Ya dentro, el panorama empeora si cabe más: cinco soldados, también de calle, se dividen entre el billar, las cervezas y la vaguería más absoluta, acompañados del *rock&roll* que despide un aparato de música que, cuando el sargento lo apaga, vuelve a ser encendido por los dos sujetos que estaban en la puerta y que, con gesto desaprobador, se adentran en el pabellón.

Highway monta en cólera y, después de lanzar al suelo y destrozar el aparato musical, se presenta a los soldados de la siguiente forma: *“Soy el sargento de artillería Highway. He bebido más cerveza, he meado más sangre, he echado más polvos y he chafado más huevos...”* (Highway patea el cubo rebosante de latas de cerveza vacías provocando un gran estruendo) *que todos vosotros juntos, capullos”*.

Toda vez que termina de entregarles su tarjeta de visita, rompiendo uno de los palos de billar y agarrando a un soldado por la nariz hasta que lo tumba en uno de los sillones, la sorpresa está por venir. Steve Jones irrumpe en la sala cantando y de inmediato reconoce al hombre al que le quitó el dinero y dejó tirado en la carretera.

Highway le obliga a devolverle el dinero y le arranca de cuajo un largo pendiente que Jones lucía en su oreja derecha. Cuando el sargento se ha marchado, los soldados se preguntan qué pueden hacer para que les dejen en paz, encontrando la respuesta en un soldado que está en el calabozo y que

apodan 'El Sueco', afirmando que cuando salga le dará su merecido a Highway.

El sargento busca acomodación en un motel que regenta una vieja conocida, Mary Jackson. Allí conoce por medio de Mary que su ex mujer, Aggie, sigue en la ciudad, trabajando de camarera en un local de copas. Aunque Highway rechaza en principio la idea de ir a verla, no puede resistir la tentación y entra en el bar donde, curiosamente, Steve Jones está dando un recital con su *“rock improvisado”*.

La antigua pareja todavía tiene cuentas pendientes, sobre todo ella acusándolo de dejarla abandonada por su carrera militar, y la discusión no tarda en llegar. En esto aparece un hombre corpulento que Aggie presenta como Roy Jennings, propietario del local. Roy no oculta su desagrado por Highway y, después de intentar amedrentarlo de palabra, se ofrece a Aggie para llevarla a casa cuando acabe su trabajo, remarcando un *“como siempre”* que indica cristalinaamente que existe una relación sentimental entre ambos.

Steve Jones acaba su actuación y tiene un incidente con unos *marines*, cuando llega Roy blandiendo un palo y amenazando a los militares. Highway le planta cara y le conmina a que deje en paz a los soldados, lo que provoca un duro intercambio de palabras entre ambos. El resultado es que todos abandonan el local, incluido Steve Jones que, aunque había intentado poner solución al conflicto, es despedido por Jennings. Aggie despide con cajas destempladas a su ex marido, asegurándole que prefiere estar con Roy.

Amanecer del día siguiente. Aunque el sargento les había dicho a sus hombres que tenían que estar despiertos a las seis de la mañana, se planta en el pabellón a las cinco asegurando que el enemigo no conoce de horas. La Sección forma en la puerta del pabellón pero otra vez Highway vuelve a dar

muestras de lo que se les viene encima: le rompe las gafas de sol a uno de los soldados, les pone motes soeces a varios de los reclutas a los que ordena rapar sus cabezas y les hace quitar las camisetas aunque hace un sol abrasador, excusándose en que toda la Sección debe llevar las mismas camisetas.

Comienza la instrucción y la dureza es extrema, pero el sargento les demuestra que, a pesar de su edad, está todavía más en forma que ellos, al batirles en una carrera continua. Más ejercicios por la tarde y al día siguiente, cuando los soldados vuelven a tener que quitarse las camisetas para correr. Esta vez todos lucen una camiseta caqui pero Highway lleva una roja y vuelve a afirmarles que, o todos llevan la misma, o se las quitan.

Cuando uno de los reclutas le inquiera acerca de la imposibilidad de saber qué camiseta va a llevar cada día, el militar predica uno de sus lemas favoritos: “*¡Tienes que improvisar, que vencer, que adaptarte!!*”, dejando otra vez clara cuál es su filosofía. Al día siguiente, tampoco encuentran fortuna al salir con dos camisetas, una roja y otra amarilla, puesto que Highway ha elegido una negra pero, además, detecta la ausencia de uno de sus hombres, Aponte.

Jones le dice que está enfermo, aunque anteriormente el propio Aponte le había dicho a Jones que iba a abstenerse de ir al día siguiente, aun sabiendo el riesgo que corría. En la instrucción posterior, y mientras que toda la Sección está corriendo, Highway les sorprende disparándoles con un AK-47, fusil de asalto Kalashnikov, con balas reales. Ante el desconcierto general, Highway les indica que ése es el arma favorita de su enemigo y que lo recuerden porque hace un ruido característico.

La instrucción continúa y esta vez la hacen de manera conjunta con la Primera Sección, que tiene como jefe al sargento Webster, el cual ha visto a Highway utilizando munición real en un día anterior. Mientras que están realizando prácticas de tiro, a uno de los soldados de Highway se le encasquilla el arma y, en una mala acción, apunta con ella hacia el sargento.

Éste consigue desviar el arma justo antes de que se dispare pero las balas están a punto de alcanzar al mayor Powers, que estaba observando la maniobra. Como castigo, el soldado Profile tiene que correr en círculos alrededor de su Sección, mientras ésta regresa caminando a la base. El recluta está extenuado y cae al suelo donde recibe el acicate de Highway, animándole a que no le dé la satisfacción a “ese capullo” de vencerle. El mayor escucha al sargento y se acerca a pedirle explicaciones, aunque éste no recula y le dice exactamente las mismas palabras, ante la estupefacción del superior.

Ya por la noche, Highway se acerca al Palace, el local donde trabaja su ex mujer, aunque se queda en la camioneta sin entrar. Lo más curioso es que, mientras espera a que ella salga, lee revistas destinadas al público femenino, con artículos acerca de las relaciones sentimentales y cómo afrontarlas. Aggie sale del bar y accede a la petición de Roy de acompañarla a casa, ante el desconsuelo de su ex marido que, a pesar de todo, no se deja ver.

Al día siguiente, Highway aparece en la Sección pero sus hombres no están formados, para su sorpresa. Cuando se adentra en el pabellón todo el grupo se rebela y no accede a sus órdenes, llevando al sargento hasta el enfado máximo. Pero los hombres vuelven a reírse de él y llaman al “Sueco”,

un gigantón de más de dos metros y con cuerpo de culturista que ataca a Highway.

Este no sólo repele la acción, sino que doblega al soldado, para sorpresa del resto de soldados que salen atropelladamente del pabellón ante la orden de Highway. “Sueco” Johansson le indica que esperará a que llegue la policía militar para que lo vuelva a llevar al calabozo, pero el sargento se lo niega puesto que quiere convertirlo en un *marine*, como al resto. En las maniobras posteriores, llega una nueva sorpresa al grupo. El teniente Ring decide ir con ellos y se ve sobresaltado al ser atacado con el AK-47 por Highway, aunque el incidente, de momento, queda sólo ahí.

Highway vuelve a ir a espiar a su mujer a la salida del bar pero ésta le sorprende. Tras otro duro y breve intercambio de palabras, cada uno se va por su lado. Al día siguiente, Highway forma con sus hombres en unas maniobras en las que, como les informa el teniente Ring, van a ser el blanco de la Primera Sección. Pero el sargento no está dispuesto a ser un simple conejillo de indias y, deshaciéndose con elegancia del teniente, les indica a sus hombres que van a ser ellos los que van a atacar a la otra Sección.

La emboscada de Highway es un éxito y la Primera Sección cae sin remisión y ante el enfado monumental del mayor Powers. De hecho, Ring y Highway son llamados al despacho del mayor y, justo cuando Powers estaba a punto de arrestar a Highway, el teniente admite toda la responsabilidad. Powers hace salir a Ring del despacho y amenaza a Highway con el despido del Cuerpo a la más mínima falta que cometa.

Chooso y Highway se juntan en el bar de Mary Jackson para beber cerveza y, tras el enfrentamiento con el mayor, para tratar de subir la moral al sargento. Es entonces cuando el sargento mayor le dice que Powers un día

les definió como un “*cero equis dos: ninguna victoria, un empate en Corea y una derrota en Vietnam*”, a lo que Highway replica que no ganaron la guerra pero sí las batallas y los dos brindan por algo llamado “El Cerro de la Muerte” a lo que el sargento se había referido anteriormente cuando el teniente Ring le cuestionó acerca de a qué universidad había asistido, obteniendo la misma respuesta.

Los dos militares reciben una llamada en el bar informándoles de que su batallón ha sido puesto en estado de alerta roja. Powers y Highway vuelven a discutir acerca de unas gafas de visión nocturna que el sargento solicita, pero que el mayor deniega ya que no había enviado la correspondiente solicitud por el conducto reglamentario. Highway está a punto de estallar cuando reciben la visita del coronel Meyers, que cree reconocer al sargento por haber estado juntos en Vietnam. Tras un breve intercambio de palabras, el coronel se marcha y la alerta queda anulada al tratarse tan sólo de un simulacro.

Pero la noche no ha terminado y Highway vuelve a preguntar por Aponte a Jones. Aunque éste trata de negarse a darle información, al final los dos aparecen en la casa del hispano que trata de excusarse ante su sargento pero afirma que con lo que le paga el Ejército no puede mantener a su familia y por eso ha tenido que buscar trabajo. Cuando todos esperan una reacción hostil de Highway, el militar muestra su lado más humano y le da dinero al recluta para que salga del paso.

De allí, Highway va a casa de su ex mujer, que tiene la noche libre en el Palace. Pide que le deje pasar para tomar unas cervezas y Aggie accede, entablándose una charla primero distante y, poco a poco, cada vez más cercana entre los dos. El sargento se va convirtiendo en Thomas puesto que ya piensa en su jubilación y en empezar una nueva vida, pero compartida

con su ex mujer. Ella va dejando que se acerque hasta que, incluso, comienza a darle un masaje sobre los hombros pero, en ese momento, Aggie explota de ira. Piensa que todo ha sido una táctica para seducirla y echa a Highway de su casa de una manera bastante ruidosa, incluso tirándole platos y las cervezas que compartían.

En otro bar de la ciudad, Steve Jones actúa en otro concurso que cree que va a ganar, pero el dueño del local decide dárselo a otra chica. Jones vuelve a liarla y esta vez da con sus huesos en el calabozo de la comisaría local. Allí vuelve a encontrarse a alguien muy conocido, el sargento Highway, que ha sido arrestado totalmente borracho. Chooso acude al rescate de su camarada y, gracias a su amistad con la policía, consigue que no se dé parte del sargento. Jones, de paso, se apunta para salir de la prisión con la excusa de ayudarles y todos, incluida Aggie que ha pagado la fianza, van al local de Mary Jackson.

El soldado Jones se queda impresionado con la historia militar en forma de fotos que posee el establecimiento y el sargento mayor Chooso le explica el historial de Highway. Ambos han compartido varias guerras y le narra al joven la dureza de todas ellas, explicándole, al fin, qué es el Cerro de la Muerte. Se trató de una simple colina que Stoney Jackson, el sargento de la sección a la que pertenecían Chooso y Highway, y marido de la propietaria del local, Mary, aseguró que si no les mataba les partiría el corazón. Después de varios días de asedio, donde Highway consiguió destruir él solo dos nidos de ametralladoras, sólo Jackson, Chooso y Highway salieron con vida. Jackson, que posteriormente moriría en otra guerra, propuso al sargento de artillería para la Medalla del Congreso, la cual le concedieron.

Mientras tanto, en una sala de billar anexa, Aggie intenta componer de nuevo a su ex marido. Le cuestiona entonces acerca del futuro que pueden tener juntos, tratándose un ex *marine* tan fanático como Highway, al que le va a ser muy difícil retirarse. Aunque Thomas intenta contraatacar, la mujer rápidamente vuelve a enfadarse, recordando los tiempos en los que Highway estaba combatiendo, su soledad y las eternas etapas de sufrimiento que tuvo que pasar. Dos bofetadas golpean la cara del militar por parte de Aggie, que a continuación se derrumba y comienza a llorar, recibiendo el consuelo de su ex esposo.

Antes de abandonar el local, Jones se da cuenta de que Mary Jackson está preparándole la ropa al sargento para el día siguiente lo que le permite tener la idea de llamarla por la mañana para saber qué camiseta se va a poner antes de la instrucción. Ante la sorpresa de Highway, toda la sección lleva la misma camiseta con lo que no podrá obligarles esta vez a que se la quiten.

Las siguientes maniobras tienen premio para los soldados, setenta y dos horas de permiso. Las dos secciones tendrán que llegar a un punto marcado y la que lo haga primero conseguirá el pase. Tras saltar en paracaídas, ambas secciones llegan a la par al estanque donde se sitúa la meta con lo que el sargento mayor Chooso, que ejerce de árbitro, decreta un empate.

Para certificar el ganador, los soldados se enfrentan en un combate cuerpo a cuerpo en la charca. Steve Jones consigue deshacerse de los dos últimos soldados de la Primera Sección que quedaban agarrándoles por los genitales, con lo que el lio vuelve. Mientras que Powers piensa que la Primera Sección es la ganadora al haber hecho trampa Reconocimiento, Highway piensa que *“han luchado mejor. Se han adaptado y han vencido”*.

El sargento mayor vuelve a mediar, proponiendo esta vez un combate entre los sargentos de Sección para establecer el ganador. Highway y Webster se preparan pero Powers ordena al sargento que le deje el puesto para vencer a la Segunda Sección, con lo que el sargento y el mayor se introducen en el agua. El combate no dura demasiado puesto que el viejo zorro Highway es totalmente superior y se deshace con rapidez de su superior: Reconocimiento es el vencedor.

Los soldados están celebrando su victoria ya de vuelta en el cuartel y valorando, como verdaderos *marines*, la figura de su sargento. Jones les cuenta que posee la Medalla del Congreso, justo cuando Webster irrumpe en las duchas para pedirles que firmen contra Highway por el uso de munición real y armas no autorizadas en los entrenamientos. Sin embargo, la reacción de los soldados es la de negarse a firmar nada contra el sargento y amedrentan a Webster hasta que se marcha.

Highway y Chooso acuden a una fiesta organizada por el jefe de la unidad anfibia, el mismo que los había reconocido días atrás en el simulacro de alerta. El coronel Meyers no duda en proclamar su orgullo al saludar a un *marine* con la Medalla del Congreso, a lo que Highway prácticamente responde ruborizado. Ya dentro, ambos hombres brindan por antiguos camaradas de guerra y recuerdan anécdotas del pasado, hasta que Aggie hace acto de presencia y se lleva a Highway a bailar.

La pareja conversa acerca de cuando se conocieron mientras que bailan en la pista, pero Highway también lo hace sobre lo que puede ser su futuro cuando se retire, pensando en adquirir una granja. En ese momento, su ex mujer le interrumpe para anunciarle que Roy le ha propuesto matrimonio y cuándo él le pregunta acerca de su respuesta, vuelve a haber otra interrupción. El coronel Meyers les informa que han sido puestos en

estado de máxima alerta y que todos los oficiales y suboficiales deben volver de inmediato a sus unidades. Para cuando Aggie se gira dispuesta a darle la respuesta, Highway ya ha desaparecido y ella vuelve a estar sola.

Esta vez no se trata de un simulacro sino que los *marines* embarcados en un portaaviones se dirigen hacia la isla caribeña de Grenada, donde militares cubanos mantienen retenidos a estudiantes estadounidenses. Transportados en un helicóptero, los soldados saltan finalmente al agua y llegan a la isla para iniciar su reconocimiento, mientras que el resto de unidades anfibias también hacen lo propio. Chooso informa a Highway de que el mando les ha pedido que reconozcan la zona de la universidad, y pronto se topan con fuego hostil.

El sargento mata a tres soldados cubanos que se batían en retirada, dejando boquiabiertos al resto de hombres, que nunca habían visto como se mataba a sangre fría. En un puente próximo, vuelven a encontrar dura resistencia, pero la Sección se comporta de manera extraordinaria y lo toman con relatividad facilidad. Por fin llegan a la zona universitaria donde se encuentran a los rehenes y los liberan.

Pero la misión no ha terminado. Powers, tras otro rifirrafe verbal con el sargento, le encomienda el reconocimiento de una colina cercana, aunque le advierte que no debe atacar sino esperar a la llegada de la compañía Foxtrot. Highway y sus hombres, incluido el teniente Ring aunque debiera ser al contrario, inician el ascenso pero pronto son atacados por unidades mecanizadas. Desobedeciendo al sargento, y haciendo caso al novato teniente, la Sección se adentra en las casas cercanas, constituyendo un fácil objetivo para los tanques cubanos.

Los proyectiles alcanzan la casa y uno de los soldados, Profile, muere tras uno de los impactos. Entre la zozobra general, Highway, que no ha tenido más remedio que adentrarse también en el edificio, trata de poner cordura y que no cunda el pánico, ordenando a Jones que reestablezca la línea de teléfono para pedir apoyo aéreo, ya que la radio también se ha roto.

El teniente Ring consigue el contacto con el cuartel pero cuando está dándoles sus coordenadas la línea vuelve a cortarse ante la incertidumbre de si habrán recibido el mensaje o no. Aun así, Highway decide jugársela y salir a lanzar el bote de humo que le dé la señal al apoyo aéreo para que les ayuden. En el intento, otro proyectil de un tanque le alcanza, quedándose inmóvil sobre el suelo, aunque el humo empieza a esparcirse. Jones decide acudir a su rescate justo cuando dos helicópteros llegan para salvar a la Sección y con dos misiles inutilizan los carros enemigos. Afortunadamente, Highway sólo estaba conmocionado por el impacto y no sufre daño alguno.

La Segunda Sección ha terminado, en principio su labor, pero están tan enfervorecidos que no dudan en tomar la colina tras la sugerencia de Highway y la orden de Ring. Los cubanos apenas si pueden oponer resistencia ante el contundente ataque de los *marines* y se rinden a ellos. Los soldados se llevan a los prisioneros mientras Highway comienza fumarse un habano que había arrebatado a uno de los soldados a los que mató al principio. En ese momento aparece el mayor Powers, que comienza a reprenderle por haber desobedecido sus órdenes, a lo que Highway, sin siquiera ponerse en pie, responde con un *“con el debido respeto señor, se me están empezando a inflar los cojones”*.

Cuando Powers está a punto de decir algo más, el helicóptero de Meyers irrumpe en la colina. El coronel pide explicaciones y el mayor Powers le indica la insubordinación del sargento y del teniente,

cuestionándoles entonces éste por qué lo han hecho. Ring asume su orden mientras que Highway explica que lo hicieron porque “*nos pagan por improvisar, por adaptarnos, por vencer*”, una vez más. Meyers, lejos de abroncar a los dos hombres, les felicita por su trabajo y al que directamente ordena desaparecer es a Powers por su pésima dirección y le recomienda volver a intendencia. Highway y Chooso abandonan el cerro afirmando que ya no son “*cero equis dos*”.

Turno para la vuelta a casa. El avión en el que vuelve la Segunda Sección de Reconocimiento y los rehenes es recibido con marchas y honores militares, mientras que los familiares esperan a pie de pista. Highway despide Jones advirtiéndole de que va a poder volver a ser un civil pronto, pero el *rockero* le sorprende anunciándole que va a reengancharse. Sin embargo, el sargento le anuncia que lo deja puesto que ya no ve sitio para él en el Cuerpo de *Marines*.

Antes de despedirse definitivamente, Jones le pregunta por si toda esa parafernalia de recibimiento le parece superficial, pero el sargento de artillería vuelve a sorprenderle negándoselo, puesto que para él es la primera vez que ocurre. Todos los soldados son recibidos por sus familiares pero Highway se va solo entre la multitud, aunque, en el último momento, descubre en una de las gradas una figura familiar. Es Aggie que le está esperando y que, sin mediar palabra, y con sólo un suspiro que denota la inevitabilidad de su destino, baja de la grada y se une al sargento de artillería Thomas Highway mientras abandonan el aeródromo.



13. BIRD

(BIRD, 1988)

13.1 Análisis

“No hay segundos actos en las vidas de los americanos”. Eastwood propone este lema al comienzo del *biopic* sobre Charlie *“Bird”* Parker, un hombre que triunfó sobre los escenarios pero cuya vida personal fue tan desastrosa y tan marcada por las drogas que se vio reducida a tan sólo unos pocos años de vida.

Clint Eastwood da una vuelta de tuerca a su filmografía con una cinta donde, por primera vez, y siendo su continuación *“Cazador Blanco, Corazón Negro”* y *“Medianoche en el Jardín del Bien y del Mal”*, la forma tiene más importancia que el fondo.

El director californiano se siente atraído por la historia de Charlie Parker pero no duda a la hora de establecer la narrativa cinematográfica, huyendo de la linealidad y afrontando la historia a través de continuos saltos hacia delante y hacia atrás: *“La mirada de Eastwood jamás vacila en la contemplación respetuosa del autodestructivo drama del saxofonista desplegado ante el espectador en forma de fascinante “puzle”, en el que, pese a la fragmentación imperante, el caos vital nunca se materializa en confusión expositiva”*⁶⁴.

⁶⁴ TRASHORRAS, Antonio (1994): *Clint Eastwood*. Madrid. Ediciones JC. Pág. 113.

Estos saltos primero desconciertan al espectador pero después le ayudan a comprender el mensaje de la autodestrucción personal que el director quiere contar, y que de otra manera no se podría haber realizado: *“Su estructura no es la más habitual en el género ya que la narración de la vida de Parker adquiere un tono impresionista a través de una serie de flashbacks que realzan la subjetividad del protagonista”*⁶⁵.

El guión sobre el que se basa la película estaba escrito por Joel Oliansky y Eastwood pidió a la Warner que comprara los derechos a Columbia para poder dirigirla. Al final las compañías llegaron a un acuerdo e intercambiaron los guiones de *“Bird”* y de *“Revenge”*, que años más tarde (1990) dirigiría Tony Scott.

Oliansky ya había sopesado la posibilidad de que se establecieran los saltos temporales a la hora de narrar la película, pero fue el propio Eastwood el que se encargó de añadirle todavía más libertad al texto final: *“Explicar la vida de Parker cronológicamente y etapa por etapa habría sido tremendamente largo y fastidioso y, de todos modos, habríamos tenido que sacrificar varios episodios. Con la estructura adoptada volvemos atrás en el tiempo en función del recuerdo del momento, aunque el pasado está siempre ligado a la emoción del presente”*⁶⁶. Ya en el texto de Oliansky la estructura *“estaba planteada así, pero no había indicación sobre la manera de efectuar visualmente los retornos al pasado y la vuelta al presente. El guión sólo tenía indicaciones del tipo ‘regreso a 1946’*⁶⁷.

A todo esto hay que añadirle el magnífico trabajo que realizó en el montaje Joel Cox. Es uno de los hombres que forman parte de esa

⁶⁵ GARCÍA, Luis Miguel (2006): *Clint Eastwood. De actor a autor*. Barcelona. Paidós, Sesión Continua. Pág. 121.

⁶⁶ CIMENT, Michel y NIOGRET, Hubert (1988): A propos de: Bird. *Positif*, 329-330, 8.

⁶⁷ KATASAHNIAS KATASAHNIAS, Iannis y TOUBIANA, Serge. Bird. *Cahiers du Cinéma*, 409, 59.

denominada *'Familia Eastwood'* o *'Familia Malpaso'* puesto que forma parte de la productora de Eastwood desde mitad de los años 70. Ha llegado a ser tan íntimo, profesionalmente hablando, de su director que su trabajo conjunto en esta película demuestra cual es la forma correcta de la descodificación de una figura tan sumamente enrevesada como la de Charlie 'Bird' Parker.

Otros dos elementos nos hacen afirmar que el estilo de Eastwood ha cambiado y ha alcanzado ya su plena madurez. El primero de ellos es la fotografía: Jack N. Green, que había debutado con Clint en *"El Sargento de Hierro"* demuestra una adaptación fulgurante a la narración del de San Francisco y obtiene una matrícula en este apartado. Eastwood le pidió *"una luz dura para obtener una imagen muy contrastada... Una luz que actúe sobre la historia, que la ilumine dramáticamente, que sea lo contrario a una luz llana y sin relieve"*⁶⁸.

De hecho, la luz, cuando la haya, provocará momentos de desconcierto sobre la vida de Parker: le internarán en un psiquiátrico, acudirá al funeral de su hija, se celebrará su funeral... mientras que los momentos en los que la noche toma protagonismo se identificarán con la propia vida del saxofonista.

Bird es un profesional del *jazz* y será en la oscuridad donde se encuentre cómodo: *"Qué buena es la oscuridad"* llega a reflexionar ante su esposa el saxofonista. Se recrean todos los ambientes prácticamente con luz natural y es Green el que pone todo su ingenio en marcha para jugar con la absorción de la luz que producen los personajes de raza negra, y el reflejo de la misma que producen los de raza blanca: *"No se trata sólo de una minuciosa ambientación de los años treinta, cuarenta y cincuenta en*

⁶⁸ KATASAHNIAS, Iannis y TOUBIANA, Serge. Bird. *Cahiers du Cinéma*, 409, 61.

*lugares tan distintos (...) sino una forma de encuadrar y de iluminar, de pensar en imágenes. El vestuario y los decorados fueron concebidos como si se tratara de una película en blanco y negro*⁶⁹.

La intencionalidad de Clint Eastwood por regresar a los momentos de su juventud de una manera fidedigna queda clara. La reconstrucción de una de las mecas del *jazz* como la Calle 52 del Nueva York de finales de los cincuenta con *“una fotografía sombría y tétrica, pieza básica del inteligente diseño de producción de Edward Carfagno, que sirve para captar la época y los ambientes desde la perspectiva del personaje”*⁷⁰. Edward Carfagno fue otro de los colaboradores de Clint Eastwood que más cerca estuvo de él en sus primeras películas, hasta que falleció en 1989, siendo ésta su última colaboración con el Eastwood director, aunque también participó de *“La Lista Negra”* y *“El Cadillac Rosa”*, producidos por Malpasó.

El tercer elemento que hace de esta película una obra de gran valor es la música. Es este el momento en el que destaca la figura de Lennie Niehaus. El director y compositor musical de Saint Louis ya había colaborado con Eastwood en *“Fuga de Alcatraz”*, bajo la dirección de Don Siegel; también en la película que Eastwood produce para la que entonces era su compañera sentimental, Sondra Locke, *“Ratboy”*; y en *“El Sargento de Hierro”* donde acompañó más que dignamente una narración donde primaban fundamentalmente los diálogos.

Niehaus sin embargo tiene ahora que luchar por levantar uno de los pilares centrales del *film*. El reto era grande al tener que responder a las expectativas de un Eastwood que le dedica la película a todos los músicos del mundo: *“Siempre me he sentido fascinado por los músicos: Honkytonk*

⁶⁹ CASAS, Quim (2003): *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*. Madrid. Ediciones Jaguar. Pág. 128.

⁷⁰ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 241.

[por *“El Aventurero de Medianoche”*] *era una especie de arquetipo de los cantantes de folk y country. Pero adoro a los jazzmen desde hace tiempo: Lester Young, Count Bassie, Dave Brubeck, Gerry Mulligan...*⁷¹

Sin embargo, la utilización del elemento musical no será el elemento central de la película, sino la correa de transmisión de la misma. Las notas de Parker ayudarán al discurso narrativo que materializa Eastwood, el cual remasteriza el saxofón de los antiguos discos de Parker y los vuelve a grabar ayudado de músicos que comprenden el significado del *be bop*. Nombres como Ron Carter, Jon Faddis o uno de los personajes de la película, Rod Rodney, aportan su granito de arena.

Algunas de las críticas que recibió la cinta se mostraron del todo desproporcionadas, como la que hizo Spike Lee, convertido a lo largo de los años en el Buster Franklin de Clint Eastwood, alegando que sólo una persona de raza negra hubiera podido rodar esa película.

Otras hablan de inexactitudes biográficas y el soslayamiento de partes de la vida de Parker. Ciertamente es que no hubo nunca un enfrentamiento entre Buster Franklin y Charlie Parker, pero tampoco lo hubo entre Mozart y Salieri en la oscarizada *“Amadeus”* (1984), pero Eastwood sí que sabe trasladar la esencia de la vida de Parker, que en este caso era el objetivo de su discurso.

También es cierto que Eastwood no se centra en mostrar al espectador las escenas de drogadicción de Parker, pero el californiano evita la disonancia cognitiva para mostrar las consecuencias del acto anterior. El mensaje es lo importante, no el medio por el que se produce.

⁷¹ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 239.

Si bien no todo fueron críticas negativas, como fue el caso de Woody Allen. El inclito director neoyorquino expresó de esta forma su opinión sobre *“Bird”*: *“Si dejamos aparte los documentales, a menudo apasionantes, casi siempre me ha parecido que la cosa no marchaba, y me he sentido decepcionado y disgustado. De todas las películas sobre jazz que he visto, y probablemente las haya visto todas, Bird, de Clint Eastwood, me parece la más digna”*⁷².

También destacó sobremanera la ausencia de Eastwood en la película. Es la primera vez desde *“Primavera en Otoño”*, y exceptuando la televisiva *“Vanessa en el Jardín”*, en que Eastwood no encarna el papel protagonista, duplicando su función con la de director. *“Se trata de una ausencia que posibilita la presencia de otro actor como protagonista y que en cierto modo libera a la película de unos significados determinados para permitirle más posibilidades en la representación de personalidades que parecen lejanas a Eastwood”*⁷³.

Por último destacar que la afición por el *jazz* de Clint Eastwood nunca ha decaído. El mismo año del rodaje de *“Bird”* se encarga de la distribución del documental *“Thelonius Monk. Straight No Chaser”* que se encontraba estancado por la falta de distribuidor. El mundo del *jazz* también rendiría su pleitesia al de Carmel y a su aportación al género musical con una actuación en directo en el Carnegie Hall, en la que Eastwood participaría.

⁷² FRODÓN, Jean-Michel (2002): *Conversaciones con Woody Allen*. Barcelona. Paidós. Página 89.

⁷³ GARCÍA, Luis Miguel (2006): *Clint Eastwood. De actor a autor*. Barcelona. Paidós, Sesión Continua. Pág. 127.

13.2 Sinopsis

Un niño a lomos de un pony sopla una flauta con decisión en una tranquila granja. La imagen se funde al pasar por la ropa tendida para su secado con la del mismo niño, años más tarde, transformado en un joven que en el mismo lugar toca suavemente el saxofón. Otro fundido a negro que da paso a los títulos de crédito y a una música mucho más animada que descubre al mismo saxofonista tocando en un club de *jazz* donde es jaleado por negros y blancos llamándole a veces Charlie, y otras “Bird”. En mitad de la actuación, la imagen se funde con la de un plato de una batería musical que vuela por los aires.

Charlie ‘Bird’ Parker llega a casa totalmente borracho y comienza a relatar a su mujer, él negro, ella blanca, lo sucedido en el local. La actuación se ha truncado por la aparición de una úlcera y el dueño le ha despedido por su “*desorientación*”. Parker discute con su mujer y, de repente, el llanto de un niño, les interrumpe. Él se ofrece para calmarlo pero ella sale corriendo detrás de él, por su temor a que le haga algo al pequeño. Charlie se enfada porque no pretendía hacerle ningún daño a su hijo, sobre todo después de “*acabar de enterrar a su hija*” y la mujer comienza a llorar, disculpándose por su errónea interpretación.

Pero la situación no mejora cuando Parker le cuenta a su mujer que ha hecho testamento y que se lo ha dejado todo a ella, puesto que su esposa afirma no querer saber nada de esas últimas voluntades. Charlie, tras sentir que no hace nada bien, va en busca de un medicamento al baño encontrándose con su propia imagen en el espejo. Al mismo tiempo, una voz en *off* reza: “*Ven a llenar la copa. Y en el fuego de la primavera deshazte del arrepentimiento del invierno. Al pájaro del tiempo ya le queda poco que*

revolotear. Y, sin embargo, el pájaro sigue volando”. Una lágrima cae sobre el rostro del hombre y, cuando va a coger la medicina, encuentra un bote de yodo que ingiere para suicidarse. Su mujer acude al grito que le llega hasta la cocina, pero cuando encuentra a Parker retorciéndose en el suelo del baño sólo exclama: *“Qué estupidez. Ahora tendré que llamar a una ambulancia”*.

La mujer de Parker pide su ingreso en un psiquiátrico donde pronto empieza a tener problemas, debido a la neurastenia que padece, llegando a provocar peleas con otros internos. Charlie tiene que ser sujetado con correas a la cama donde, mientras descansa, recuerda una escena en la que el doctor que le trajo al mundo le augura una muerte joven debido a su drogadicción. Aunque no se trata más que de un adolescente, el médico no duda en darle entre dieciocho y veinte años de vida.

La vuelta a la realidad le trae a uno de los doctores que le pide que le firme un disco y a su representante que le ofrece un par de contratos. El primero muy malo y el segundo a largo plazo, en tres meses, y sólo si consigue desintoxicarse. Charlie se muestra abatido por las noticias, dando paso a un *flashback* donde recuerda sus inicios de juventud, con el concurso de *jazz* en el que los aspirantes se batían con el rey del momento, Buster Franklin. Seguidamente, la imagen del plato de la batería vuelve a imponerse antes de volver a la realidad y que le ofrezca al doctor uno de los bombones que Bernie, su representante, le ha traído. El único problema es que esto denota su carencia mental, puesto que el médico ha exigido probarlos en primer lugar tan sólo unos minutos antes.

En la consulta, el director del psiquiátrico intenta persuadir a la mujer de Parker para someterle a una terapia de *shock*, aunque ésta se niega, alegando que esto cortaría su creatividad y su talento. El regente le

cuestiona sobre si prefiere un marido o un músico, a lo que ella vuelve a responder, alegando que ambas facetas son inseparables. La imagen se oscurece hasta sólo quedar la silueta de la mujer, fundiendo la imagen con una de ella misma pero con un aspecto sensiblemente más juvenil.

El *flashback* nos conduce a un Nueva York donde los carteles de neón de los clubes nocturnos iluminan la noche. La mujer se introduce en uno de ellos tras intercambiar unas palabras con Frankie Mayor, uno de los porteros de la calle 52 que también se encarga de hacer de relaciones públicas. Anuncia las bondades del Club 18, que se basan en los músicos de *jazz* y *bebop* que actúan, entre los cuales están Charles ‘Bird’ Parker y Dizzie Gillespie. Un hombre baja de un taxi y saluda a Mayor: se trata de Buster Franklin, que no duda en criticar a Gillespie y a Parker, del cual dice que tan sólo ocho años atrás no era capaz de terminar una canción.

La risa histriónica de Buster da paso a un nuevo *flashback*, que vuelve al momento del reto entre el propio Buster y el adolescente Parker. Cuando llega el momento del reto, Parker asombra e indigna a la vez al público asistente y a la banda de Buster con un estilo nuevo que no encaja con el *swing* existente. Pero el chaval no para y sabe que es capaz de vencer al tenedor del título, lo que impedirá el batería de la banda lanzándole uno de los platillos que choca estruendosamente contra el suelo, cerca de Charlie. La interpretación se interrumpe y el joven Parker es objeto de burla por parte de todos, incluido el propio Buster que ríe sin cesar.

La risotada se encadena con la otra en la que Buster criticaba a Parker junto al Mayor. Para sorpresa del saxofonista, cuando se introduce en el Club 18, se encuentra a la audiencia totalmente entregada a un ‘Bird’ que no se baja de la escala alta en la que desarrolla su *bebop*. Sin embargo, la escena resulta familiar y es fácilmente identificable con la primera de la

película, la previa a la llegada de Parker a su casa, con lo que ahora queda patente que se ha producido un *flashforward* que pueda pasar desapercibido de no observarlo correctamente.

‘Bird’ y Gillespie triunfan en su actuación mientras que la futura mujer del primero recuerda que, cuando contrataron a Parker para la banda de Dizzy, le pronosticaron que Charlie no era guapo pero que le gustaría. Buster Frankin, tras el espectáculo que acaba de presenciar, decide retirarse y tira su saxofón al río.

El segundo *flashback* llega a su fin y la historia vuelve al despacho del director del psiquiátrico donde la mujer de Parker rechaza la terapia, por lo que tiene que ser dado de alta. En el taxi de vuelta, el matrimonio habla sobre los proyectos que le han ofrecido y ella le entrega una tarjeta de cumpleaños enviada por Dizzy Gillespie. Cuando cuestiona a Charlie sobre si va a llamarle, éste le responde en forma negativa puesto que “*él sabe dónde encontrarme*”.

Esta frase nos conduce hacia otro salto atrás en el tiempo, en el que Charlie acude a las cuatro de la madrugada al piso de Dizzy para despedirse de él, ya que afirma que se va de gira. Gillespie le interroga hacia dónde va, pero ‘Bird’ no es capaz de precisárselo, ante lo que el trompetista le sugiere que esté localizable puesto que si consigue un contrato en California, le llamará para que vaya con él.

Parker acude a un estudio de grabación donde se encuentra Chan Richardson, la que después sería su mujer. Ambos saben que todo ha sido una excusa para encontrarse y comienzan a flirtear, contándole ella sus orígenes como hija de Broadway Ben, uno de los más famosos promotores de música y teatro. Cuenta como siempre ha estado rodeada de músicos y ha

sido agasajada con todos los caprichos, como celebrar su décimo sexto cumpleaños en el Cotton Club⁷⁴ o que una orquesta le tocara una serenata al cumplir seis.

Ambos acuden a casa de Chan, que está atestada de músicos, y consiguen alcanzar un recodo de paz en una habitación que llaman “*la habitación de los suicidas*”. Allí, Charlie trata de seducir a Chan, que primero le rechaza afirmando que no es su tipo, después accede a un primer beso, tras una pequeña discusión; y, por último, se separa definitivamente de él, en un último arrebato.

Parker continúa tocando y un día recibe una visita inesperada. Un policía que intenta hacerse pasar por camello para engañar al músico. Sin embargo, éste lo tiene totalmente controlado, de hecho conoce su apellido, Esteves, y no cae en la trampa. El agente, sin embargo, no renuncia a su presa y le asegura que caerá más tarde o más temprano.

A la salida del camerino donde Esteves le ha amenazado, Parker pregunta a la madre de Chan sobre el paradero de ésta, a lo que la progenitora intenta no responder. Pero ‘Bird’ sabe que resortes tocar para enterarse y, cuando recibe la noticia de que ha vuelto de Chicago, va a visitar a Chan a lomos de un caballo, mientras dos saxofonistas tocan la misma serenata que cuando cumplió seis años.

Chan y Charlie salen a lomos del corcel y se marchan a bailar primero y después aparecen en una habitación tras haber tenido relaciones sexuales. Parker se sincera y le proclama su amor pero se encuentra con la sorpresa de que ella está embarazada. Él reacciona marchándose y

⁷⁴ El club más exclusivo y racista de aquellos años.

emplazándola a dentro de un tiempo, cuando vuelva de la gira que va a hacer finalmente en California con Dizzy Gillespie.

La llegada al estado californiano está marcada por la voz en *off* del jefe del psiquiátrico que años después le atenderá tras el intento de suicidio. Recuerda un cuadro de neuroastenia provocado años atrás por varios factores, a saber: la desorientación por estar en una ciudad nueva, el rechazo del público a una nueva música que no comprende (el *bebop*) y la escasez de drogas, por la intensa vigilancia policial.

Parker intenta al principio sobreponerse a estas circunstancias como puede, consiguiendo los narcóticos allá donde sea necesario e incluso sacrificando el horario de sus actuaciones, a las que llega tarde. En una de ellas conoce a un joven blanco que dice llamarse Rodney y que afirma que está en Los Ángeles sólo para ver tocar al saxofonista.

Pero los problemas llegan pronto. Se cancela el contrato con la banda a causa de que no hay público que les escuche y el *bebop* no sea todavía comprendido. 'Bird' tiene dificultades para encontrar drogas y el síndrome de abstinencia le hace cometer estupideces, como romper el cristal de una radio en la que tocaba grabando una pieza. Y conoce a una joven, Audrey, que le hace permanecer en Los Ángeles cuando el resto de la banda de Gillespie vuelve a Nueva York. Todo eso le hace ser internado en un centro hospitalario durante seis meses, aunque esta estancia es omitida para el espectador.

Por su parte, y a pesar de todo, Chan le busca trabajo a Charlie en Nueva York, después de la estancia de éste en el hospital. Parker acude a un parque donde se lo quiere agradecer, pero Chan, con el carrito de su bebé de por medio, intenta impedir que se acerque, más por miedo a caer en las

redes del músico que por otra razón. Al final deja que se acerque y ambos echan un vistazo a la hija de ella, momento en el que se produce un nuevo *flashforward* que nos conduce hasta el momento en el que Parker llega a su casa desde el hospital y abandonando el taxi en el que también iba Chan.

La niña, de nombre Kim, tiene ya unos seis años y, como curiosidad, llama papá a Charlie, aunque es blanca. Cuando está a punto de introducirse en su domicilio, Parker se da cuenta de que Esteves le está esperando al otro lado de la calle. El policía le conmina a subir a su vehículo y le propone salvar su pellejo si delata a varios compañeros drogadictos; de esa manera, además, conservaría su tarjeta de trabajo para poder actuar más y mejor. Parker le rechaza y abandona el coche para después refugiarse en un parque donde queda totalmente calado por la lluvia. Chan va en su busca y trata de razonar con su esposo, pero éste hace caso omiso y se marcha a emborracharse por la ciudad.

Charlie, totalmente ebrio y haciendo eses, va a parar a un local que lleva su nombre: ‘Bird Land’, cuando, a través de un fundido, se produce un *flashback* que nos conduce hasta el momento en el que el representante del saxofonista, Bernie, le explica las bondades del local. El problema radica en que todavía están adecuándolo para su puesta en funcionamiento y ‘Bird’ está sin blanca hasta que ese momento se produzca. Como solución, el representante le sugiere que presione a su compañía discográfica para que le envíe a París.

Varios planos generales de las vistas más turísticas de la capital francesa contextualizan la escena en la que ‘Bird’ toca ante un público totalmente entregado. Al finalizar su recital, la gente le colma de aplausos y decenas de rosas caen a sus pies, excepto una que el norteamericano coge con su mano para comérsela.

Su anfitrión en París le incita a quedarse en Europa, puesto que allí será respetado y ganará lo suficiente como para vivir cómodamente. Parker no está por la labor y alega que quiere abrir un 'Bird Land' en todas las ciudades de Estados Unidos. Su colega le insiste en que no se puede ganar la vida allí porque, aunque Gillespie y Duke Ellington lo hacen, él tiene problemas con las drogas que nunca le van a dejar tranquilo. Charlie intenta convencerle de que dejará los narcóticos pero ambos hombres terminan riéndose a carcajada limpia puesto que saben de lo utópico de esa sentencia.

Otro plano general de Nueva York vuelve a indicarnos el regreso del saxofonista a su casa, pero los problemas allí continúan. 'Bird Land' todavía no ha abierto y él y su banda necesitan alguna actuación para salir del paso. La salvación les llega de aquel trompetista que Parker conoció en California, Red Rodney, y que les ofrece tocar en una boda judía. La actuación es un éxito y el dinero les permite llegar hasta la siguiente semana en la que se tendría que abrir el 'Bird Land'.

Justo entonces volvemos al momento en el que 'Bird' continuaba mirando el cartel del local con su nombre, finalizando el *flashback*. Rodney telefona a Chan para tranquilizarla y que sepa que Charlie ha acudido a su casa. Tras la conversación, Parker se despierta de su borrachera para iniciar otro salto hacia atrás en el tiempo.

Flashback que nos devuelve a pocos días después de haber tocado en la boda judía. Hay retrasos en el 'Bird Land' y, para conseguir sustento, Parker oferta a Rodney una gira con un quinteto por los estados del sur profundo de los Estados Unidos. El problema racial es patente en esos lugares y una banda mixta de negros y un blanco puede suponer un problema, pero Parker lo tiene todo pensado.

Para evitar problemas, ‘Bird’ presenta a Rodney como el ‘Albino Red’ al que le hacen cantar canciones de *blues*, algo tan impropio para un blanco como difícil para el propio Red. En el local en el que actúan por primera vez, los negros son claramente apartados de los blancos, mientras que los primeros bailan en la parte baja, los otros son conducidos a unos reservados en la parte de arriba. Parker le da la alternativa frente a ese público a Red que, sorprendentemente, interpreta el *blues* a un gran nivel, continuando con ese papel durante toda la gira. De hecho, es el encargado de llevarles las maletas a todo el grupo para no levantar sospechas, y duerme en los mismos habitáculos inmundos que sus compañeros de raza negra.

Pero Rodney quiere llegar a ser como Charlie ‘Bird’ Parker y, a pesar de que lo que está haciendo con el quinteto raya a un gran nivel, él busca una motivación extra. Acude al doctor para conseguir narcóticos con receta, fingiendo una hematuria, al poner sangre en una muestra de orina. Después se presenta en el motel donde se aloja el quinteto y, sin previo aviso, comienza a preparar la droga para inyectársela. Parker le intenta convencer primero que para ser como él no es necesario pincharse, pero Rodney parece no querer hacerle caso. Entonces Parker lo levanta en volandas y le amenaza advirtiéndole que esa no es la solución, a lo que el trompetista entonces parece reaccionar positivamente y desiste en su empeño.

‘Bird Land’ al fin abre sus puertas y Parker, Gillespie y Rodney llenan de música sus paredes. Actuaciones que encandilan al público, hasta el punto en el que los camareros se niegan a servir a los clientes porque “*están volando*”. Charlie conoce a un personaje curioso que, a primera vista, parece querer tener algo sexual con él, la baronesa Nica. Sin embargo, Chan pronto la reconoce y también la saluda, quedando su encuentro en ese punto.

Charlie acude a un bar anexo para darle la paga a Red. Los dos vuelven a hablar sobre drogas, puesto que Red finalmente se ha enganchado a ellas. Parker trata de convencerle de que las deje, pero el trompetista esta vez no accede y afirma que no tiene que echarse la culpa. Pero Parker le pregunta si pretende llegar a los cuarenta, cuestión que le devuelve el falso albino, respondiendo el saxofonista, cuando ya se encuentra solo, que él “*es disinto*”. La respuesta viene acompañada con un fundido de dos imágenes que dividen la pantalla: la de Parker a la izquierda y la del médico que le profetizó una muerte temprana cuando todavía era adolescente a la derecha.

Cuando Rodney abandona el bar se ve sorprendido por el policía Esteves que lo mete en un coche y le acusa de tráfico de drogas y de pinchársela. Esteves insta a su compañero a que vayan a la comisaría pero Rodney quiere evitarlo con un soborno al agente, soborno habitual al que al final el trompetista se rebela e intenta golpear a los policías.

Como resultado, Rodney va a prisión y Parker comienza a actuar prescindiendo de la trompeta y formando un cuarteto. Un encadenado de imágenes nos muestra los momentos más felices de Parker y Chan, amueblando su casa y convirtiéndola en el hogar donde compartir momentos con sus tres hijos, dos de ellos del propio Charlie.

Bird vive momentos de éxito y reconocimiento que visualizan a través de él mismo tocando una pieza y rescatando esos momentos. Pero la felicidad no dura eternamente y uno de los momentos más duros de la vida del saxofonista está por llegar. Su hija más pequeña tiene problemas de desarrollo, cae enferma y al final acabará muriendo.

En el ínterin, las preocupaciones en el matrimonio aumentan, traducándose en discusiones entre Chan y Charlie, que al final acabarán

con él volviendo a drogarse. Esteves consigue enjuiciarle por ello y, a pesar de las súplicas al tribunal, éste le quita la licencia de trabajo en el estado de Nueva York, por lo que Parker deberá volver a emigrar a Los Ángeles para encontrar actuaciones.

En el camino al aeropuerto, la radio del coche emite una pieza de Charlie Parker, un solo de saxofón claramente estropeado por la voz de un solista. La luz apenas deja ver los rostros de Chan y Charlie, que además se ven envueltos en la lluvia. El silencio se hace en la pareja antes de que Charlie le pida a su mujer que no deje que le vuelvan a llevar al centro psiquiátrico de Kansas City.

Ya en la ciudad angelina, Parker vuelve por sus fueros y comienza a ir a fiestas, como la que está organizada en casa de Dizzy Gillespie. Pero esta vez se va a encontrar con la opinión encontrada de un miembro de su propia raza, que no puede secundar el estilo de vida de Parker, ya que eso perjudica al resto de negros del país. Gillespie es serio y responsable, un triunfador que no quiere dar la razón a aquellos que piensan que todos los negros son vagos e irresponsables. Sin embargo, el trompetista, que califica a 'Bird' de 'mártir', piensa que hablarán más de él cuando haya muerto y que lo elevarán a los altares.

Charlie no piensa cambiar de vida y en la siguiente actuación tiene que volver a pedir disculpas al público por llegar tarde. Al finalizar la actuación recibe la triste noticia del fallecimiento de su hija, por lo que Charlie envía un telegrama para su mujer. Sin embargo, la droga le tiene en tal estado que durante toda la noche, y cuando está acompañado de otra dama, continúa enviando telegramas sin cesar con cada vez mensajes más paranoicos.

Sólo por esta vez veremos las huellas de la droga en la piel del Parker. Su brazo está plagado de puntados de las inyecciones, mientras que la jeringuilla, las agujas y la droga son explícitas en una mesilla de la habitación donde se encuentra.

De vuelta a casa, Chan y Charlie acuden al entierro de su hija, imagen que antecede a una muy parecida a la del platillo volador del principio. Esta vez está sustituido por el bote de yodo que ingiere Parker y que provoca su ingreso en el hospital por intento de suicidio.

Parker visita a Red Rodney, que está consiguiendo desengancharse de las drogas, e inicia un soliloquio con grandes lagunas de lógica. A su vuelta a casa, Charlie descubre que está la policía ya que alguien ha entrado a robar. Chan le pide trasladarse a una casa en el campo donde encontrarse más tranquilos. Pero esa tranquilidad no va con Charlie Parker que acepta un trabajo otra vez en Nueva York para volver a sentirse artista.

Sin embargo la calle 52 ya no es lo que era. Ahora los locales anuncian *streaptease* por doquier y el *jazz* ha dejado paso al rock and roll, donde Búster Franklin vuelve a ser el rey, después de haber tirado su saxofón al río. Búster reconoce a 'Bird' pero le ignora entre la multitud que le acosa pidiéndole autógrafos.

'Bird' decide robarle el saxofón para ver si era capaz de seguir tocando como antes, pero Buster y su gente se lo arrebatan sin piedad. Mientras tanto, el agente de Charlie, Bernie, le está esperando en una audición a la que Parker vuelve a llegar tarde, esta vez demasiado. Aun así, Bernie, después de abroncarle, le da algo de dinero y le proporciona otra grabación a la que el saxofonista ya nunca llegará.

Charlie se pone en contacto con Chan que le pide que vuelva a casa, pero él se niega argumentando que todavía le están esperando sus *fans*. Charlie se debate entre terribles dolores intentando mantener la conversación con Chan. Ella sabe que las cosas no marchan bien y no quiere colgar pensando que esa sea la última vez que hablen.

Bajo la lluvia, Parker alcanza la casa de una vieja conocida, la baronesa Nica, que le intenta ayudar a sobreponerse pero ya no le queda remedio. El médico sólo puede constatar que sufre úlceras perforadas, cirrosis, problemas cardíacos y una gran hemorragia interna. Parker mira la tele y observa una escena cómica de dos malabaristas que le hace estallar de risa. Desgraciadamente su corazón no lo soporta y el *shock* le provocará la muerte inmediata.

Antes de fallecer, Charlie vuelve a ver como su vida pasa rápidamente por sus ojos, con los momentos más felices y los más tristes. La baronesa vuelve al cuarto cuando ya no hay nada que hacer. El forense dicta los datos de la muerte por teléfono y asegura que la edad aproximada del finado era de unos 65 años. La baronesa le replica que sólo tenía 34.

El plano del platillo vuelve a surgir justo antes de dar paso al funeral donde se encuentran todos los amigos de Charlie ‘Bird’ Parker. El féretro es introducido en un coche que pone rumbo a una calle que poco a poco se va quedando vacía, permaneciendo el plano fijo hasta el final.



14. CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO (WHITE HUNTER, BLACK HEART, 1990)

14.1 Análisis

En un momento complicado en lo personal para Clint Eastwood se lanza a rodar una película que a la vez versa sobre el rodaje de otra. *“Cazador Blanco, Corazón Negro”* es, sobre todo, la historia de John Wilson, trasunto novelesco del legendario John Huston, y el rodaje de *“La Reina de África”* (*“The African Queen”*, 1951), aquí sustituida por *“El Comerciante de África”*.

La película está basada en un libro con el mismo nombre de Peter Viertel de 1953, dos años después de que se estrenara la cinta de Huston. En él, cuenta las peripecias acaecidas a los miembros del rodaje de *“La Reina de África”* y la obsesión de Huston por cazar un elefante en el continente negro: *“Siempre me han fascinado las conductas obsesivas, y aquí tenía una personalidad muy encantadora y generosa, dispuesta a luchar siempre por las causas perdidas y en defensa de los débiles, pero al mismo tiempo podía ser cruel con quienes le rodeaban se le daba por ahí”*⁷⁵. Los nombres son sustituidos por otros similares pero a nadie se le escapa la intencionalidad del autor por contar cómo era la personalidad del director de, entre otras, *“Evasión o Victoria”* (*“Victory”*, 1981).

⁷⁵ CIMENT, Michael (1990): A propos de: Whiter Hunter, Black Heart. *Positif*, 184, 23.

Viertel escribió hasta tres guiones para Huston con lo que la relación entre ambos fue estrecha y tormentosa. El escritor terminó de una manera gris su amistad con el director pero, en esta novela, supo plasmar sus esfuerzos por comprender la curiosa naturaleza y filosofía de Huston. De hecho, el guión estuvo a punto de ser filmado antes, como confesaba el propio Viertel: *“En los años cincuenta, Burt Lancaster y su socio, Harold Hecht, había comprado los derechos de la novela. Querían mezclar la intriga con la de otra novela, algo que habría resultado desastroso. Hace unos quince años, James Bridges y yo escribimos una adaptación. Burt Kennedy, a quien le gustaba mucho la novela, incorporó otros elementos. Mientras tanto, el productor Ted Richmond había adquirido los derechos, pero tuvo todo tipo de complicaciones. Muchos directores demostraron su interés, como Peter Bogdanovich, y el guión llegó finalmente a manos de Clint Eastwood”*⁷⁶.

Además de Viertel, Ray Bradbury fue el otro guionista ‘de cámara’ utilizado por Huston y el que utilizó para realizar *“Moby Dick”* (1956). Con intencionada analogía, Bradbury escribiría en 1992 *“Sombras verdes, ballena blanca”*, donde también narraría su experiencia con el director. En este libro describiría uno de sus encuentros de la siguiente forma: *“Mi director estaba allí, con botas y pantalones de montar; y una camisa de seda abierta en el cuello, que dejaba ver un pañuelo. Sus ojos se abrieron como platos cuando me vio allí. Su boca de chimpancé se abrió unos cuantos centímetros y el aire salió de sus pulmones en una bocanada impregnada de alcohol”*⁷⁷.

La anécdota reside en que Eastwood, dos años antes de que este libro viera la luz, inició su película con la misma descripción del personaje. La

⁷⁶ BENAYOUN, Robert (1975): *Chasseur blanc, cœur noir. Positif*, 351, 3.

⁷⁷ BRADBURY, Ray (1995): *Sombras verdes, ballena blanca*. Madrid. Minotauro. Pág.34.

secuencia de inicio, donde alterna planos de un jinete galopando por verdes campos, con la llegada del guionista, primero por avión y después en coche, tiene una concepción muy parecida a la ya vista en *“El Jinete Pálido”*. Es claro que en aquella obra, se aporta un componente dramático cuando el pueblo es atacado por los jinetes, que aquí se transforma en simple curiosidad por conocer el rostro de ese jinete que la voz en *off* del viajante nos está describiendo. El desenlace es esa mueca de chimpancé con que Eastwood interpreta a Huston.

Los paralelismos entre Eastwood y Huston son claros en ciertos aspectos pero también sus distancias en otros puntos: *“La peor trampa en que podríamos haber caído hubiese sido hacer una imitación de Huston al estilo cabaret. Lo que intenté fue pensar cómo él lo hacía, captar su forma de expresarse, a veces ligeramente condescendiente y con todo pausado. Era un hombre que tenía el poder de hacer que los demás le escuchasen. Yo me limité a asumir ese tipo de actitud (...) Traté de captar sus sentimientos íntimos, la filosofía de compartir la misma actitud hacia las cosas”*⁷⁸.

Eastwood interpreta a un director al que le gusta también hacer de actor y cuya carrera empezó antes delante de la cámara que detrás. Ambos también comparten una misma filosofía con respecto al cine, que no tiene en cuenta las ataduras comerciales y los corsés impuestos por la industria de Hollywood. Si Wilson opina que *“para escribir una película tienes que olvidarte de que alguien vaya a verla”*, Eastwood acuñó una sentencia parecida: *“No dejaré que ocho millones de comedores de palomitas me digan lo que tengo que hacer”*.

El tratamiento que los dos hacen de los personajes que tienen en sus películas también se puede considerar parejo. Wilson afirma que *“somos*

⁷⁸ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 250.

como dioses, pequeños dioses repugnantes que controlan la vida de la gente que crean. Nos sentamos en algún trono celestial y decidimos si han de vivir o no según los méritos de sus aventuras en los rollos uno, dos, tres... y determinamos si tienen derecho a vivir, y así es como llegamos a nuestro final”.

Eastwood, por su parte, nunca ha tenido escrúpulos a la hora de manejar a sus personajes, sean interpretados por él mismo o no, y funcionar cual parca griega. El destino final de los personajes nunca ha sido feliz del todo puesto que el propio Eastwood ha sacrificado siempre parte de sus vidas, sea la personal, la profesional o ambas. Sirvan como ejemplo *“Sin Perdón”, “Ejecución Inminente”, “Invictus”* o *“Banderas de Nuestros Padres”*, entre otras.

La coincidencia también se extiende a los aspectos del rodaje. Si en *“Cazador Blanco, Corazón Negro”* Wilson y Verrill discuten sobre el final de la película que tienen que llevar a cabo, Eastwood y Viertel también lo hicieron sobre la finalización de ésta. Wilson pretendía que la pareja que viajaba en La Reina de África pereciese en la última escena, mientras que Verrill opinaba que el final era demasiado trágico y los espectadores no lo aceptarían. Por su parte, Eastwood albergaba dudas sobre matar un elefante en el final de la película, lo que comentó con Viertel, que asistió como invitado al rodaje. El propio Huston reconoció en sus *“Memorias”* que finalmente nunca mató un elefante porque, como también argumentaba Wilson en la película, *“no era un delito sino un pecado”*.

Clint se sintió seguro en su razonamiento y cambió el final, aunque respetó la muerte del nativo Kivu, tal y como se reflejaba en el libro de Viertel. En este punto, realidad y ficción vuelven a entremezclarse y Eastwood vio en la muerte de Kivu una experiencia propia. En el rodaje de

“Licencia para Matar” tuvo que observar como uno de los especialistas moría al ser aplastado por una enorme roca. *“Según sostienen los enemigos de Eastwood, por culpa de la vanidad y el autoritarismo de éste. Fuera cual fuera la razón, Eastwood se identifica con Huston mediante una intimidación que trasciende el mero nivel argumental”*⁷⁹.

Además impregnó con su sello personal la escena final en la que Wilson regresa al rodaje y, con la culpabilidad presente hasta en los tambores del poblado que resuenan *“cazador blanco, corazón negro”*, por fin se sienta en la silla de director y dice *“¡Acción!”*. Sirva como contraste de personalidad entre Huston y Eastwood el hecho de que este último jamás dice esa palabra a la hora de rodar, sino que hace más bien una invitación a los actores para que *“cuando estéis listos, empezad a hablar”*.

Actores y actrices a los que Eastwood, como hemos observado en sus anteriores obras, dota de una relevancia fundamental, muy por encima del resto de elementos narrativos. Sin embargo, Eastwood apenas si muestra a los actores que van a rodar la película con Wilson, y que también son trasuntos de Katherine Hepburn y Humphrey Bogart. Como afirma Quim Casas son *“completamente anecdóticos”*⁸⁰ o como asegura Carlos Aguilar *“el resto del reparto es simplemente gris, lo cual acentúa el trazado lineal y simplista de los personajes”*⁸¹.

Todo lo contrario que el propio Wilson. Sus razonamientos, su forma de comportarse e incluso sus relaciones sociales son una mezcla de confusión, contradicción y obsesión. Lo ecléctico del *ethos*, *pathos* y *logos* de Wilson desconcierta al espectador que pasa de ver como maltrata

⁷⁹ AGUILAR, Carlos (2009): *Clint Eastwood*. Madrid. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Pág. 197.

⁸⁰ CASAS, Quim (2003): *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*. Madrid. Ediciones Jaguar. Pág. 134.

⁸¹ AGUILAR, Carlos (2009): *Clint Eastwood*. Madrid. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Pág. 198.

verbalmente a su secretaria a observar su discusión en defensa de los judíos o la pelea por los negros.

Wilson ama África y lo africano, llegando al punto de querer quedarse a vivir en ese continente. Pero, a la vez, quiere asesinar al animal más representativo de la selva como símbolo y constatación *“de que sigue siendo dueño de sus actos y puede tomar todas las decisiones, aunque eso le lleve a enemistarse permanentemente con el único que alcanza a comprenderle, Verrill”*⁸².

El carácter de ambos directores también distó mucho de ser parecido. Si Huston fue conocido por sus extravagancias, su locura particular y hasta su crueldad con los miembros del rodaje, Viertel señaló todo lo contrario de Eastwood: *“En sus relaciones conmigo, fue un verdadero caballero, aunque, como todos los actores famosos, está rodeado de gente que depende de él o, mejor dicho, que le tiene un temor reverencial”*⁸³.

En cuanto a uno de los aspectos más negativos de la película destaca la interpretación del propio Clint Eastwood. Ya se han comentado sus esfuerzos por recrear la figura de Huston, pero la rigidez de su rostro no juega en su favor a la hora de la interpretación. Las muecas resultan demasiado forzadas y *“pese a su visible buena voluntad y patente esfuerzo, sobre todo para imitar el acento, resulta inverosímil interpretando a un director de cine..., aunque paradójicamente lo sea”*⁸⁴.

Aun siendo rodado en África, no fue una pretensión de Eastwood el que destacara por su gran fotografía, cediendo sólo en los títulos de crédito

⁸² CASAS, Quim (2003): *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*. Madrid. Ediciones Jaguar. Pág. 135.

⁸³ MC GILLIGAN, Patrick (2010): *Biografía Clint Eastwood*. Barcelona. Lumen, Memorias y Biografías. Pág. 556.

⁸⁴ AGUILAR, Carlos (2009): *Clint Eastwood*. Madrid. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Pág. 198.

con el majestuoso atardecer africano. Sin embargo si destaca una vez más por el uso del plano semi subjetivo y también del subjetivo. Su aportación narrativa es clara, aprovechando mejor la profundidad de campo que en otras de sus obras y realizando un plano más estable en las secuencias de Londres, mientras que en África la *steady* hace más inestable el encuadre y la misma acción argumental.

La música de Lennie Niehaus sobresale por su ligereza y por su aportación casi escondida detrás de la mera formalidad narrativa. Su gran aportación llegará al final de la cinta, cuando la muerte de Kivu produce un silencio que esta vez sí llena Niehaus dando paso posterior a los plañideros tambores.

14.2 Sinopsis

Una breve descripción en *off* de alguien llamado John Wilson inaugura la película mientras alguien corre desaforadamente a lomos de un caballo, alternando planos generales de jinete y montura, junto con otros subjetivos a lomos del cuadrúpedo.

Se describe al señor Wilson como una persona extravagante pero un cineasta de increíble valor, aunque no siempre comprendido por los demás. En la imagen, una toma general enmarca un avión sobrevolando los campos donde el jinete continúa cabalgando.

Del avión desciende el señor Verrill, el hombre cuya locución anterior ha descrito a John Wilson y su porqué de escribir sobre él. Peter Verril llega a la casa donde se aloja Wilson, el jinete que cabalgaba en la escena anterior, prestada por un amigo aristócrata.

Los dos hombres se encuentran e intercambian unas palabras donde Verrill confiesa no haber escrito sobre un guión que había comentado con Wilson. Éste le hace partícipe de su remedio para desatascarle: viajar a África. Allí va a rodar una película y a realizar un safari, con lo que permanecerán alrededor de cinco meses en el continente africano. A Wilson no le preocupa tener unas grandes deudas contraídas ni siquiera cómo se llama la película, le apasiona el hecho de viajar a África, como le comenta al escritor.

De hecho, en la posterior reunión con los inversores esa obsesión está a punto de echar a perder el rodaje. Paul Landers, productor de la cinta, discute con los inversores si la película debe ser en blanco y negro o color, si deben rodar en África o sólo mandar una segunda unidad... En este punto Wilson estalla y amenaza al productor con dejar la película si un solo fotograma se rueda fuera de terreno africano, a lo que Landers al final cede, más para calmarle que otra cosa.

Peter y John compran diversos rifles para cazar en África y se encuentran con una joven llamada Irene a la que soportan durante toda una cena sólo para que John pueda acostarse con ella. Al día siguiente, en el desayuno, los dos hombres discuten sobre el final del guión. Mientras el director opina que un final trágico es adecuado, el escritor piensa que no debe matar a los dos protagonistas. El diálogo entre ambos es intenso y expone, sobre todo, los curiosos puntos de vista del director. Piensa que morirá pobre pero haciendo *“lo que me salga de los cojones”* y que no se deben seguir los criterios de 85 millones de espectadores sino el instinto artístico, entre otras ideas.

Todo el equipo de rodaje acude a una cena de gala donde son recibidos por *fans* que buscan un autógrafo. Los dos protagonistas del *film*,

Kay Gibson y Phil Duncan, charlan con John Wilson, Paul Landers y Pete Verrill y todos presencian un espectáculo africano, previo al viaje que les lleva hasta Uganda.

Varios planos generales del avión sobrevolando majestuosas cataratas, manadas de ciervos o elefantes, dan la bienvenida a la llegada del equipo, con Wilson y Verrill a la cabeza, a África. Wilson se reúne con un experimentado cazador para hacerle partícipe de su deseo de cazar un elefante mientras dure su estancia. A continuación, Verrill le expone las mejoras del guión que Wilson rechaza por complicar demasiado el argumento. Ambos hombres vuelven a discutir y Wilson cierra el pequeño enfrentamiento exponiendo otra vez su deseo de cazar un elefante y ante la estupefacción de Verrill.

Pete acude a un partido de fútbol donde los blancos y los negros se enfrentan. A pesar de estar descalzos y prácticamente desnudos, los negros golean escandalosamente a los blancos, que sí están bien equipados, calzados y uniformados. Los ritmos de una canción africana acompañan las escenas del partido, entonada por las mujeres negras que están observando el choque.

Por la noche, director y escritor acuden a una cena con Margaret, la esposa del cazador que está ayudando a John en su propósito, que empieza a criticar abiertamente a los judíos. Ni siquiera el hecho de que Verrill le advierta de que él es judío frena su verborrea y Wilson contraataca con una anécdota cuya moraleja es un claro insulto hacia Margaret.

Ésta abandona la mesa pero poco después Harry, gerente del hotel Victoria donde se alojan, reprende a uno de los camareros negros que derrama una copa sobre un huésped. John le insulta y le reta a una pelea

que sabe que tiene perdida de antemano, puesto que Harry es grande y fuerte. Como es de esperar recibe una paliza pero se siente satisfecho por haber peleado por una buena causa.

John y Pete parten en busca de localizaciones en el Congo, toda vez que el director se ha recuperado en parte de sus magulladuras. El viaje es de lo más accidentado puesto que el piloto es cualquier cosa menos fiable y realiza giros bruscos y están a punto de chocar con una montaña. Cuando llegan a tierra firme, el piloto le revela que todo ha sido una broma de Wilson.

A su llegada les está esperando Ralph Lockhart, jefe de producción de la película que ejerce de espía para el productor Landers. Su misión principal es observar de cerca todo lo que hace Wilson y así revela la pelea con Harry o les sigue desde Uganda.

Lockhart consigue una barcaza donde llevar a cabo la película, pero disiente sobre la seguridad de la misma con el director. En una comprobación casi suicida, Wilson somete a la barcaza a la dura prueba de bajar por los rápidos del río. Test que casi no superan por la dureza del mismo, dejando descompuesto a Lockhart y a Verrill, pero comprobando a la vez que el bote es seguro para el rodaje.

Por la noche, Wilson consigue un guía de caza que a la mañana siguiente les lleva de caza. Kivu les conduce por manadas de ciervos y le sigue la pista a los elefantes que tanto desea cazar Wilson. Lockhart, ya de noche, insiste en que Landers quiere hablar con Wilson pero éste le rehúsa otra vez más.

Sin embargo, otra discusión surge al utilizar Lockhart el término ‘Hollywood’ peyorativamente. Wilson comienza a interpellarle con un discurso en el que remarca los significados que tiene ese lugar, mientras, como hizo anteriormente en la discusión con Margaret sobre los judíos, empieza a dibujar una caricatura de Lockhart. La moraleja esta vez es que *“las putas dan mala fama a Hollywood”*, ante lo que Lockhart no replica y se retira azorado.

Al día siguiente vuelven al safari y se produce el primer encuentro entre John y los elefantes. De hecho tiene uno a tiro pero le aconsejan retirarse porque hay demasiadas hembras a su alrededor y eso supondría mucho peligro en caso de matar al macho. Verrill observa los elefantes desde la camioneta, puesto que no ha querido ir con Wilson, lo que provoca una discusión entre ambos, y hace una apología sobre la belleza de los paquidermos. Mientras, el director regresa al vehículo desolado por no haber podido disparar.

De vuelta a casa, ya anochecido, Wilson se recupera de un largo y duro día que casi acaba con él. Pero, para sorpresa de todos, insiste en seguir su safari, aunque se retrase el rodaje de la película. Todo el equipo de rodaje llegará en un par de días pero Wilson no quiere cejar en su empeño de matar antes un elefante.

Verrill intenta convencerle de que no debe seguir con su obsesión si no quiere tirar la película por la borda, argumentando además que lo que va a hacer es *“un crimen”*. Wilson está mirando a cámara y asegura que no sólo es eso, sino que además es *“un pecado”* pero que es el único que se puede hacer *“comprando una licencia”*. Sabe que el escritor no le comprende, pero también afirma que ni él mismo lo hace.

Los actores Phil Duncan y Kate Gibson llegan a África para comenzar el rodaje pero Wilson no acude. Con ellos también aterriza Landers que inquiriere a Verrill acerca del paradero del director, pero éste lo único que afirma es que él se va en el siguiente vuelo de regreso a Londres. Productor y guionista discuten sobre la oportunidad de su marcha y Verrill se compromete a terminar el guión.

De vuelta al Congo, Pete descubre que John se ha ido al poblado del explorador Kivu y que ha localizado allí gran parte de la película. Landers monta en cólera y amenaza con suspender el rodaje pero Verrill le convence de que explique la dureza del rodaje al equipo, advirtiéndoles a la vez de la calidad del producto que realizarán.

Convencidos todos, Wilson les ofrece una suntuosa cena de bienvenida donde los actores y el resto del equipo se muestran encantados y vuelve a discutir con el productor. Landers le pide que abandone su papel de cazador blanco para empezar la película, pero Wilson le responde tratándole como estúpido. En plena discusión, Wilson le entrega el guión finalizado a Landers y éste empieza a pelearse con un pequeño mono que se lo intenta arrebatar. Al final, el animal consigue su propósito y ridiculiza todavía más al productor, desatando las risas de todos los comensales.

El equipo de rodaje llega por fin al poblado de Kivu, donde una canción africana les recibe. Cuando por fin parece que va a comenzar el rodaje, las lluvias tropicales hacen acto de presencia y proporcionan una excusa perfecta a Wilson para seguir su cacería.

Cinco días después las lluvias cesan y Wilson, a regañadientes porque todavía no ha conseguido su presa, acepta empezar el rodaje. Pero la fortuna para Landers se trunca rápido, puesto que un joven emisario de

Kivu advierte a John de que ha encontrado a la manada de elefantes que buscaban. El rodaje estaba a punto pero el director no duda en marcharse para encontrar su pieza y Verrill decide acompañarle.

Kivu les orienta a través de la selva y John parece cada vez más cansado y algo enfermo, a pesar de lo cual continúa su expedición. El guía blanco que les acompaña aconseja que no cacen por verse el macho rodeado de nuevo por muchas hembras, pero Kivu decide arriesgarse y Wilson le sigue.

Cuando tienen a la manada de frente, el macho les detecta y va hacia ellos. Wilson alza su arma y el paquidermo se detiene a tan sólo un par de metros de él. Se intercambian los primeros planos de cazador y animal, hasta que Wilson, sorprendentemente, pone el seguro a su arma.

Parece que el peligro ha pasado pero una cría de elefante se les acerca y el macho cree que la están amenazando. Momento en el que se vuelve a lanzar contra el grupo, pero Kivu sale corriendo para atraer su atención. El nativo derriba a Wilson en su carrera y se dirige hacia el elefante, que lo empala con sus enormes colmillos.

Después de vapulearle lo deja tirado en el suelo, herido mortalmente. El peligro pasa al poder huir cría y padre, pero Kivu yace inerte en el suelo. Wilson y Verrill se quedan estupefactos ante el cadáver y regresan al poblado.

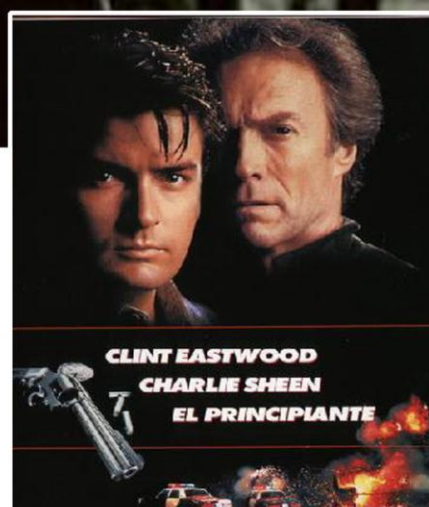
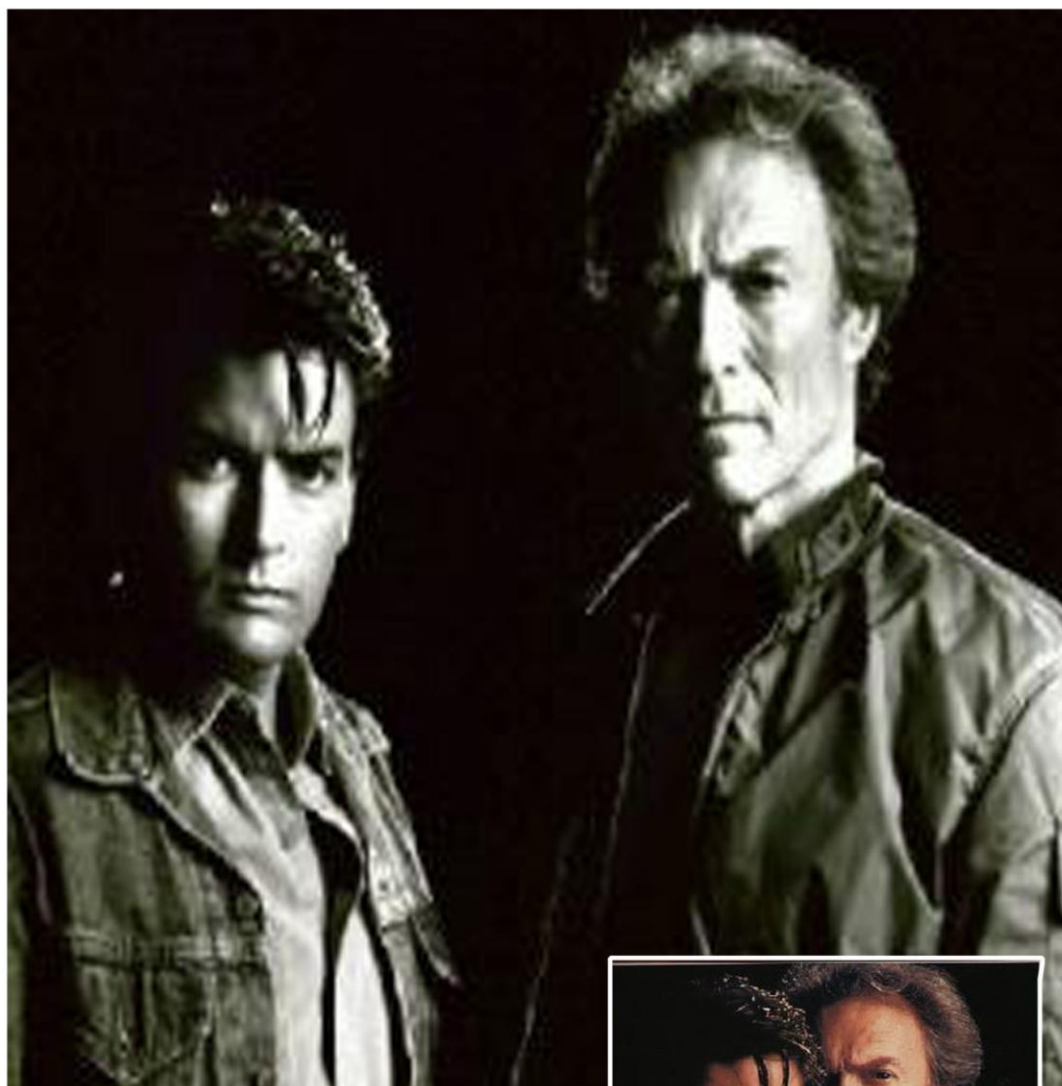
Allí la noticia es transmitida por el joven que les acompañaba, desatando los llantos de sus congéneres. Wilson tiene la mirada perdida y observa como el sonido del tam-tam informa del acontecimiento. Pregunta al cazador cuál es el significado de aquella percusión y éste le contesta que

comienza siempre con las mismas palabras: *“Cazador blanco, corazón negro”*.

Se intercambian las miradas del director y el niño emisario, antes de girar sobre sus talones y dirigirse a la silla del director. No sin antes decirle a Verrill que tenía razón y que el final de la película era inapropiado.

Todo el equipo observa a Wilson mientras preparan el motor, el sonido... Un primer plano del director refleja su sufrimiento antes de decir *“Acción”*.

Un plano en negro refleja el final de la película para dar paso a los títulos de crédito que se reflejarán sobre una puesta de sol en pleno África y el sonido de la música africana con la que John Wilson y el resto del equipo fueron recibidos en el poblado de Kivu.



15. EL PRINCIPIANTE (THE ROOKIE, 1990)

15.1 Análisis

Llevar a cabo proyectos de corte personalista como *“Cazador Blanco, Corazón Negro”*, con escasa acogida entre el público, ha llevado a Clint Eastwood a tener que llevar a cabo otros de tipo más comercial, con el objetivo de satisfacer, en este caso, a la Warner Bros.

Eso es lo que pasó al comienzo de la década de los noventa con *“El Principiante”*, una cinta que tiene poco de Eastwood y mucho de exigencia crematística. El californiano seguía gozando de un gran tirón entre la audiencia y rescató un guión original de Scott Spiegel y Boaz Yakin para llevarlo a la pantalla. En esa época el subgénero de moda era el de las *buddy movies* o películas de policías colegas, tan en boga desde la aparición de la saga *“Arma Letal”*.

Easwood encarnó el papel de Pulovski, un veterano agente del cuerpo que es famoso por su resolución de casos por medios poco ortodoxos. Charlie Sheen le acompañó como David Ackerman, nuevo compañero de Pulovski al perder éste al suyo cuando trataban de detener a unos ladrones de coches.

La relación entre ambos ha suscitado varias interpretaciones. La más reproducida, la de asemejar esta película a la saga de Harry Callahan. Es cierto que en *“Harry el Ejecutor”* el policía también pierde a un compañero

y es sustituido por una mujer; y por un oriental en *“La Lista Negra”*, pero la relación entre las parejas es diametralmente opuesta. Callahan no pretende ser un modelo y no será admirado por ninguno de sus partenaires, mientras que Ackerman sí que ve una referencia en la conducta de Pulovski, quedando totalmente mimetizado con éste último al final de la cinta.

Además, Callahan no obtiene ningún tipo de refugio en sus superiores, que le denostan por sus métodos violentos; mientras que Pulovski es respetado por su teniente, y hasta comprendido. Ni siquiera en la formalidad narrativa se parecen, puesto que ésta es una de las pocas películas de Eastwood que no abre ni cierra con un plano general o aéreo.

En descargo de esta semejanza con Harry, sí que apuntaremos puntos coincidentes como el despliegue de violencia o el cambio del *“Vamos, alégrame el día”* por frases como *“Hay cien motivos por los cuales no debería matarte, pero ahora mismo no se me ocurre ninguno”* o *“Si quiere una garantía compre una tostadora”*. Además, el final del criminal Scorpio y de Strom recordará mucho por el ajuste de cuentas que ambos policías llevan a cabo sin ningún tipo de escrúpulos.

Por otro lado, hay quien se ha atrevido a ir más lejos con interpretaciones de tendencia sexual entre Pulovski y Ackerman: *“La existencia de un sustrato homoerótico en la relación de los dos policías revela las contradicciones inherentes a la representación de un motivo fundacional del género (...) caracterizado como una narrativa que al mismo tiempo niega y satisface el deseo masculino homosocial, el deseo entre dos varones.”*⁸⁵

⁸⁵ GARCÍA, Luis Miguel (2006): *Clint Eastwood. De actor a autor*. Barcelona. Paidós, Sesión Continua. Págs. 88-89.

Las críticas extremas. Desde las más demoledoras: “En ‘*El Principiante*’, desgraciadamente, no funciona casi nada (...) los esquemas y los propios diálogos son sólo una réplica manida de los de Callahan (...) El resto del guión se agita entre intermedios pretendidamente cómicos y paréntesis truculentos y no consigue crear un solo personaje creíble”⁸⁶. “La bajísima calidad técnica del producto resulta sorprendente en un hombre del talento de Eastwood”⁸⁷. “La película es tan interesante como dar de comer a los palomos.”⁸⁸

A otras más benevolentes como: “Aplastante. El mejor film de acción desde Arma Letal 2”⁸⁹. “‘*El Principiante*’ conserva su unidad y se sustenta, más que otros thrillers clásicos del director, en una puesta en escena extremadamente dúctil y asociativa.”⁹⁰

El propio Eastwood la definiría como “una variación más bien socarrona del tema de “*Harry el Sucio*” adaptada a mis años y a los gustos del público actual”⁹¹. Esos gustos también implican diversas bifurcaciones argumentales que pasan del drama a la comicidad en cuestión de pocas tomas.

De hecho, Pulovski destila acidez en su comentarios pero él mismo se tornara en motivo de burla cuando se desmaya a la salida de un brutal accidente de coche, o cuando, después de eliminar a Strom, vuelve a desvanecerse ante el joven Ackerman sin siquiera fumarse el puro que le va a acompañar toda la película. Eastwood nunca habría filmado de esta manera a Callahan, pero supone también un giro de tuerca sobre su propio

⁸⁶ PEZZOTA, Alberto (1997): *Clint Eastwood*. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Pág. 166.

⁸⁷ BRILL, Steven (1990): The Rookie. *Variety*, 31 de diciembre, 23.

⁸⁸ CANBY, Vincent (1990): The Rookie, *New York Times*, 7 de diciembre, 32.

⁸⁹ GIDDENS, Gary (1990): The Rookie. *Village Voice*, 18 de diciembre, 76.

⁹⁰ CASAS, Quim (2003): *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*. Madrid. Ediciones Jaguar. Pág. 139.

⁹¹ TRASHORRAS, Antonio (1994): *Clint Eastwood*. Madrid. Ediciones JC. Pág. 117

estereotipo de macho que, por el paso del tiempo, también va viéndose aquejado por los achaques propios de la edad.

A pesar de no ser una película con unas extremadas ambiciones, Eastwood no deja de ser intencional hasta en los más mínimos detalles. Fumador de puros, Pulovski, como contradicción, nunca lleva cerillas o mechero encima y será Ackerman el que termine ofreciéndole fuego, como una toma del relevo entre ambos.

El desdén con el que el policía joven es tratado por parte de su nuevo compañero al comienzo de la película será repetido en una escena idéntica al final de la misma, cuando sea Ackerman el que reciba una nueva compañera por el ascenso de Pulovski. Un recurso narrativo poco original pero rodado con la suficiente inteligencia como para que Eastwood aporte su grado de escritura cero a ambas escenas. Aunque haya opiniones contrarias: *“copia tantas secuencias de películas mucho mejores que parece un tráiler de dos horas de películas viejas”*⁹².

Tampoco es casual que la primera escena de la película, en la que Ackerman es juzgado por un difuso tribunal para valorar si puede acceder al cuerpo de policía, sea repetida posteriormente cuando el propio Ackerman le pide a su padre dos millones de dólares para liberar a Pulovski del cautiverio al que le tiene sometido Strom. El plano-contraplano, las largas distancias con respecto a la cámara y una escenografía cuasi minimalista son las características comunes de ambas secuencias, aunque la primera es sólo una pesadilla en la que se culpa al joven de la muerte de su hermano; mientras que la segunda supone la superación de ese mal sueño por medio del enfrentamiento con su progenitor.

⁹² AGUILAR, Carlos (2009): Clint Eastwood. Madrid. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Pág. 199-200.

Nos queremos detener en una escena de la película que podría desgajarse de su narrativa sin mayor problema, pero que a la vez le otorga un especial significado a la misma. Cuando Pulovski es retenido por Strom y sus secuaces, existe un momento en que se disponen a abandonar la nave en la que se encuentran y dejan solo al policía a cargo de la pareja del villano, Liesl (interpretada por Sonia Braga).

Ella no duda en aprovecharse de la acotada situación del policía, que está amarrado en una silla, y proceder a su violación. Es una puesta en escena concebida con la inteligencia y la imaginación de Eastwood, puesto que el espectador no está acostumbrado a que sea una mujer la que viole al hombre. Algo que si podríamos observar de manera posterior en *“En la Línea de Fuego”* (*“In the Line of Fire”*, 1993), protagonizada por el mismo Eastwood y dirigida por Wolfgang Petersen; y *“Acoso”* (*“Disclosure”*, 1994), recogiendo esta misma idea del californiano.

La escena muestra, como decíamos, una idea original, la de que sea Liesl la que domine a Pulovski con aportes sexuales de distintas ramas como el sadomasoquismo (él está amarrado a la silla); o el *vouyerismo* (ella sintoniza todas las pantallas de las cámaras de seguridad en aquella que les está enfocando). La intensidad está en la mirada de Liesl y en la impotencia (que no disfunción eréctil) de Pulovski al verse violentado por la impetuosa ladrona.

Sin lugar a dudas es la escena que más llama la atención de todo el *film*, y ha reunido críticas favorables, calificándola como *“dúctil y asociativa”*⁹³ o estableciéndola como paradigma de *“la tendencia de la película a asociar violencia con sexualidad (...) Parte de la crítica la vio*

⁹³ CASAS, Quim (2003): *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*. Madrid. Ediciones Jaguar. Pág. 139.

*como un interludio cómico en el que el macho por excelencia se encuentra a merced de la mujer*⁹⁴.

Por último, y aunque Clint Eastwood no es muy dado a ello, suponen unas claras anécdotas un par de autohomenajes. El primero, y más visible, es de la escena en la que la mujer de Ackerman recibe la visita de Loco haciéndose pasar por el Teniente García. Sarah descubre el engaño cuando ve al verdadero Teniente García en la televisión y, en ese instante, Loco cambia el canal y se puede apreciar por un segundo una de las escenas de la película *“Tarántula”* (1955). Ésta fue la quinta película en la que apareció Eastwood en un mínimo papel de jefe de escuadrón de cazas, que ni siquiera tuvo aparición en los títulos de crédito.

El segundo es un detalle casi inapreciable en la propia casa de Pulovski. Allí hay una fotografía de Sonny Stitt, un saxofonista deudor de Charlie ‘Bird’ Parker, con el que Clint parece querer marcar su huella de autor en una película dirigida y protagonizada por él sólo para contentar los fines comerciales de la Warner. El autor está por detrás del director.

15.2 Sinopsis

Una sala oscura con tres miembros de un tribunal examinan a un policía que quiere entrar en la brigada de homicidios. Pero lo que más le inquieta es que le acusen de la muerte de su hermano cuando era pequeño, lo que le hace sobresaltarse hasta que se despierta y descubre que todo era un sueño.

⁹⁴ GARCÍA, Luis Miguel (2006): *Clint Eastwood. De actor a autor*. Barcelona. Paidós, Sesión Continua. Pág. 88.

Un gran trailer de vehículos se detiene en una calle y espera a que vayan llegando ladrones de coches que van introduciéndose en el mismo. Hasta que un par de policías salen tras uno de ellos y llegan hasta el camión.

Allí proceden a detener a los ladrones, pero uno de ellos, el cabecilla, se oculta y mata a uno de los policías. Se inicia un tiroteo que da al traste con la detención y los delincuentes huyen, mientras que el otro policía constata que su compañero está muerto.

El rastro del camión es visible por las chispas que las rampas de acceso dejan, al no haberlas recogido y el policía inicia la persecución. Tras varios minutos intentando abatirle, el policía consigue subir su coche al trailer para detener a los ladrones, pero éstos lo desenganchan de la cabeza del camión y consiguen huir.

A la mañana siguiente el policía se dirige a hablar con su teniente y éste le informa de que ya no está en el caso de los coches robados. Nick Pulovski, como identifican al policía, no se lo toma bien. Empieza a darle razones pero les interrumpe el joven que al principio había tenido la pesadilla. El teniente le dice a Pulovski que es su nuevo compañero, David Ackerman, lo que tampoco contribuye a su mejor humor.

Sin remedio para ambos, Pulovski lleva a Ackermann a un restaurante donde encuentran al cabecilla de los ladrones de coches sentado en una mesa. El policía le interpela hasta dos veces tratando de ponerle nervioso y advirtiéndole de que sabe que él mató a su compañero.

Ya por la noche, ambos policías acuden a un taller para hablar con un confidente, sin sospechar que Strom, el jefe de los ladrones, los observa junto con uno de sus secuaces a través de las videocámaras.

Varios días después de seguir pistas, los dos hombres acuden a un establecimiento donde se celebran peleas de perros. Ackerman es apabullado por la canallesca del local, mientras que Pulovski presiona a otro de sus confidentes para que le dé información mejor para atrapar a Strom. Al joven policía le roba la placa Loco, el secuaz de Strom, y al tratar de atraparlo, provoca una pelea de la que no sale bien parado.

Pulovski salva al principiante con un disparo al aire y, cuando ambos consiguen salir del local, se dirigen a un depósito de coches donde está otro de los compinches de Strom. Mientras Nick atrapa al ladrón en un coche por medio de una grúa con un imán que levanta al vehículo del suelo, David es perseguido por los perros que vigilan el establecimiento. El veterano detective consigue que el ladrón, Morales, se transforme en confidente para él destrozándole el coche a base de vaivenes contra otros vehículos. El joven, amedrenta a los canes con un par de disparos de advertencia.

Ya en el piso de Pulovski, Ackerman descubre que fue un gran piloto de carreras y que posee una gran colección de motos y coches. Pulovski consigue encontrar cerillas para otro de los grandes puros que lleva fumando desde el principio, mientras que Ackerman consigue arreglar una de las motos, empezando a estrecharse los lazos entre ambos.

Una reportera de la televisión anuncia una redada donde han caído varios delincuentes relacionados con el robo de automóviles. La periodista entrevista a Pulovski y éste no escatima insultos para hablar sobre la

detención y sobre el golpe que le han provocado a Strom. Éste pateo el televisor y le anuncia a su pareja que tendrán que volver a mudarse.

Ackerman acude a una fiesta que da su madre y, sorprendentemente, se encuentra allí a Pulovski. Ha sido invitado por su padre que le cuenta como su hijo podría haber tenido todo lo que quisiese al ser de familia adinerada pero ha preferido ser policía. Intenta además “comprar” la seguridad de su hijo dándole varios billetes a Pulovski, pero éste le afirma que *“si quiere una garantía, compre una tostadora”*. Pulovski le devuelve los billetes a Ackerman y se marcha sin conseguir fuego para otro de sus puros. El joven se siente ofendido y abandona la fiesta tirando los billetes al suelo y entonces Pulovski regresa para recoger el dinero y metérselo en el bolsillo, como símbolo de que, finalmente, acepta ocuparse de la seguridad del muchacho.

Morales acude al piso de Strom donde le coloca un micrófono y después mantiene una discusión acerca de su lealtad con el cabecilla. Éste ya se ha enterado de su colaboración con Pulovski y no está dispuesto a que siga con vida. Su mujer, Liesl, derriba de una patada a Morales y le dispara en el suelo.

El cuerpo es encontrado en el desguace donde Pulovski y Ackerman habían estado noches atrás, en el maletero de su vehículo. Para sorpresa del joven, Nick miente en la identificación del cadáver y afirma no conocerlo. Después ambos se trasladan a los alrededores de la casa de Strom donde le espían gracias al micro instalado por el finado. Allí discuten sobre los métodos de Pulovski, llegando a tal punto la discusión que el veterano policía intenta dar un puñetazo al joven, que lo detiene sin problemas. Ackerman le interroga sobre el motivo de seguir en una investigación de la

que han sido apartados y Pulovski le confiesa que lo hace porque mataron a su compañero y porque es su oportunidad para resolver un gran caso.

Strom sale de su casa y acude a un casino donde perpetra un atraco. Amenaza al dueño para que abra la caja fuerte pero, en vez de encontrar dinero, lo que se encuentran son a Pulovski y Ackerman que proceden a detenerlos. Sin embargo, todo se frustra cuando el principiante no es capaz de disparar a Liesl que se acerca a él intimidándolo. Por el contrario, recibe dos disparos en la espalda y Strom toma como rehén a Pulovski.

Strom huye en un coche patrulla reclamando dos millones de dólares como rescate mientras que Ackerman aparece conmocionado pero vivo gracias al chaleco antibalas que llevaba puesto. En la comisaría, el teniente es informado de que no van a pagar el rescate con lo que Nick es abandonado a su suerte. David acude a su piso donde vuelve a revivir la pesadilla del principio en la que no hizo nada cuando era pequeño para salvar a su hermano y por la que vive atormentado.

Pero esta vez su reacción es diferente y, armado hasta los dientes, acude de nuevo al local donde le robaron la placa. Un plano a ras de suelo y un fuerte contraluz procedente de un foco de la calle, resalta la silueta del policía cuando entra en el bar. El camarero le reconoce y vuelve a tratar de amedrentarle, pero la reacción de David es bien diferente. Le quema la cara soltando un chorro de fuego por la boca y empieza a destrozar el local. Prende fuego a todo el local y consigue una información sobre “el viejo” Félix, puesto que no saben dónde está Morales.

Strom llama a la policía para negociar el rescate desde su piso, que se dispone a volar por los aires con Pulovski dentro. Ackerman mientras tanto acude a la tintorería donde debe encontrar a Félix, pero descubre que lo han

asesinado. Morales sorprende al policía desde atrás intentando ahogarlo pero David consigue salvarse, aunque no atrapa al delincuente.

De allí se marcha a ver a su padre al que le pide los dos millones de dólares para el rescate de Nick. A cambio, y tras una acalorada discusión, le pide a David que abandone el Cuerpo de Policía, pero éste se planta y le afirma que no lo hará puesto que esa es ya su vida.

En el piso de Strom, Pulovski le pide un vaso de agua a Liesl para después escupírselo a la cara. Como venganza, la mujer amenaza con una cuchilla al policía para después quitarse la ropa interior, hacer lo propio con él, y violarlo.

David llama a su mujer para preguntarle sobre su estado y ésta le muestra su preocupación por lo que está haciendo, así como la del teniente García, que también está en su casa. Sin embargo, el que realmente está en la casa es Morales, haciéndose pasar por policía.

Dos agentes de la comisaría acuden a detener a Ackerman por su incidente en el bar y entonces David descubre que el teniente García le está esperando en la central y no está en su casa. Además, la mujer de David descubre el engaño cuando ve una imagen por televisión del verdadero teniente García.

David esposa a los dos agentes que le habían ido a detener y emprende una veloz huida con su moto hacia la casa. Morales consigue reducir a la mujer y, justo cuando la está ahogando, Ackerman se mete dentro de la casa con la moto para salvarla. Morales consigue hacerse con un cuchillo y amenaza la vida de David, justo cuando su mujer logra sobreponerse, hacerse con un arma y disparar al delincuente.

Con Morales muerto, Ackerman va en ayuda de Pulovski pero el veterano policía casi está a punto de escapar. Aprovecha un descuido de Liesl para golpearla, pero cuando está a punto de hacerse con un arma otro de los delincuentes le apunta. Pulovski acabará con él tras un forcejeo pero ambos caen sobre el techo de un ascensor. Desde allí dispara a Liesl y Strom que le atacan desde una planta superior y, cuando están a punto de abatirle, llega Ackerman.

Los delincuentes huyen y se disponen a volar el edificio. La única salida para los policías es salir montados en un coche a toda velocidad por una de las ventanas. El vehículo vuela por los aires al mismo tiempo que el edificio explota, salvándose ambos hombre por los pelos. Pero vuelve a surgir otra nueva discusión entre ambos que finaliza con Ackerman intentando darle un puñetazo a Pulovski, pero deteniendo la mano éste sin problemas, justo al contrario de lo que había pasado cuando vigilaban la casa de Strom.

La policía, mientras tanto, se dispone a efectuar el cambio del dinero por, supuestamente, el rehén. El padre de David y el teniente García le dan la maleta a otro de los hombres de Strom que, cuando empieza a huir, se topa con Pulovski y Ackerman.

Los dos policías le amenazan para que les lleve con Strom, haciéndole que también despiten a la policía. A su llegada al aeródromo, Strom está esperando en un jet para huir y los policías intentan detenerle pero yerran en los disparos.

Se inicia una persecución donde Strom y Liesl toman la delantera, perseguidos por los policías y cerrando la misma otro de los compinches de Strom, que pilota el jet. De hecho, intenta atropellarlos con el avión pero la

jugada le sale mal y dos disparos de los agentes le impactan, estrellándose el jet contra un avión de gran envergadura, haciendo que explote el primero.

Strom y Liesl huyen por el aeropuerto y se dividen, corriendo Ackerman a por la mujer y Pulovski a por el varón. Ackerman la alcanza en uno de los pasillos del aeropuerto y la mata con tres disparos, el último en la frente. Pulovski está a punto de dar caza a Strom pero al dispararle se queda sin balas y el delincuente le encara disparándole en el pecho.

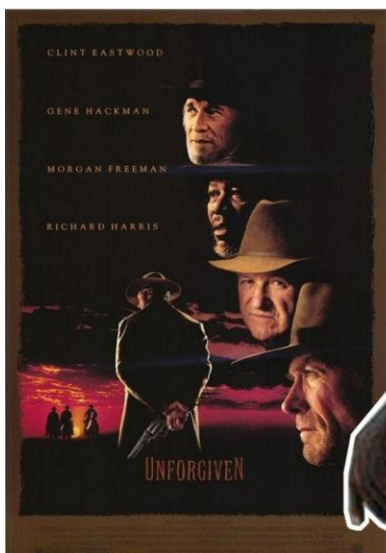
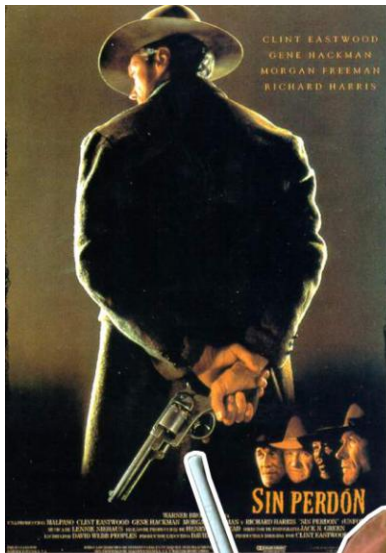
Cuando Strom ya le tiene acorralado y a punto de rematarle, Ackerman vuelve a llegar en su ayuda y dispara al malhechor. Pero éste también lo hace a su vez y alcanza en la pierna al principiante, aunque el peor parado es Strom que tiene una bala en el pecho. Pulovski consigue sobreponerse y se abalanza sobre Strom al que arrebató una bala que lleva colgada del cuello. Cuando practicó sexo con Liesl, ella le comentó que ambos llevaban una para quitarse la vida en el caso de que el otro muriera. Ahora, el policía se olvida del reglamento y de la ley, carga la bala en la pistola y le vuela la cabeza para obligarle a cumplir su promesa. La ética de Pulovski no es cuestionada puesto que él mismo acuña que *“deben de haber cien razones para no volarte la cabeza, pero ahora mismo no se me ocurre ninguna”*.

Nick y David, malheridos ambos, se reúnen y el joven le da uno de los puros que habitualmente fuma y que le ha cogido, al tiempo que la moto, para ir en su rescate. Pulovski parte el puro y lo comparte con Ackerman pero, una vez más, no encuentran lumbre para encenderlo y el veterano se derrumba desmayado.

Ackerman llega a la comisaría donde empieza a recibir condolencias por Pulovski, tal y como al principio recibió el propio Pulovski por la

muerte de su compañero. Se adentra en el despacho del teniente García pero, para su sorpresa, el que está sentado es Pulovski, al que han ascendido a teniente.

Ackerman recrea la misma escena con Pulovski que cuando ambos policías se conocieron, con una nueva compañera. El ya teniente busca fuego para su puro y sigue sin encontrarlo pero Ackerman le regala un mechero. Ackerman y su nueva compañera salen del despacho donde reciben las bromas de sus compañeros, tal y como él las recibió en su día y se encaminan por el pasillo en busca de nuevos delincuentes a los que detener.



16. SIN PERDÓN (UNFORGIVEN, 1992)

16.1 Análisis

Considerada como la obra maestra de Clint Eastwood, *“Sin Perdón”* constituye una revisión, desestructuración y desconstrucción de un género tan clásico como el *western*. Una película tan apasionante como difícil de analizar por las muchas implicaciones que tiene, tanto en su parte formal, como en la argumentativa, construyendo, sin lugar a dudas, una narrativa cinematográfica difícil de igualar.

Comenzando por el inicio del proyecto, no se recuerda el caso de ningún actor y director que haya adquirido los derechos de un guión y que lo haya dejado en el cajón de su escritorio durante casi diez años para alcanzar la madurez, tanto en edad como interpretativa y directiva, necesarias para rodarlo. Así lo hizo Clint Eastwood cuando descubrió el guión de David Webb Peoples, escrito en 1979, y por el cual Francis Ford Coppola se había reservado una opción para llevarlo a la gran pantalla. Eastwood leyó el guión y, para su fortuna, descubrió que la opción de Coppola había caducado tan sólo un par de días atrás, con lo que rápidamente se hizo con los derechos.

Para entonces ya estaban en 1982 y Peoples adquirió un gran notoriedad al adaptar la obra de Philip K. Dick *“¿Sueñan los andróides con ovejas eléctricas?”*. Transformada por Peoples y por Ridley Scott en *“Blade*

Runner”, ambos cosecharon una gran fama, con lo que su obra sobre William Munny también lo hizo.

A pesar de todo, Eastwood no se precipitó y decidió aparcar el proyecto para obtener, como decíamos antes, la madurez necesaria. Entre tanto filmaría obras como *“El Jinete Pálido”*, *“Bird”* o *“Cazador Blanco, Corazón Negro”*, que le darían la pátina directiva y autorial necesaria para acometer un proyecto como *“Sin Perdón”*.

El resultado fue contundente y sorprendente incluso para el propio guionista: *“No tuve nada que ver con el trabajo, así que me sorprendió que se mantuviera tan fiel al guión. ¡Me dejó de piedra!”*⁹⁵. Eastwood apenas si retocó el guión de Peoples, sólo en el nombre que paso de *“The Cut Whore Killings”* (*“Los Asesinatos de las Prostitutas Cortadas”*), a *“The William Munny Killings”* (*“Los Asesinatos de William Munny”*), y finalmente a *“Unforgiven”* (*“Sin Perdón”*) como título definitivo. En el resto, se respetó el texto hasta el extremo con gran criterio.

En cuanto a la elección de actores por primera vez Eastwood se atreve a compartir con gente de primer nivel como Gene Hackman, Morgan Freeman o Richard Harris. Hasta ahora siempre había preferido realzar su figura con actores secundarios que daban lustre a sus personajes y no enfrentarse a su rigidez interpretativa. En esta ocasión, no sólo no le importa esa falta de expresividad sino que hace gala de ella para elevarse sobre el resto, actores con tanto registro como los citados anteriormente.

Pasamos al análisis de los elementos técnicos que forman parte de esta narrativa audiovisual tan singular y representativa. Jack N. Green vuelve a encargarse de la fotografía de la película con resultados

⁹⁵ FONSECA, Mercedes (1995): Sin Perdón. *Viridiana*, 11, 131.

impresionantes. La luz y la oscuridad logradas no sólo son significativas sino que poseen significado propio. En la evolución del personaje de Munny se va pasando de la claridad, los espacios abiertos y las grandes vistas de un pistolero rehabilitado que no quiere volver a cometer sus anteriores pecados...; a la oscuridad, lo tenebroso y los espacios cerrados del pistolero sin más, del hombre que ha vuelto a ser el que era, *“un asesino de niños y mujeres”*.

Nada es arbitrario ya en el Eastwood autor, que toma la iluminación como un elemento determinante: *“Es simplemente una película tormentosa. Hay que tener en cuenta que se sitúa en una época en la que la gente no tenía gran cosa con qué iluminarse, y la única luz artificial procedía de las lámparas de aceite. Si al rodar una escena nocturna hubiéramos decidido iluminar mucho la acción, resultaría totalmente legítimo que nos preguntaran que de dónde procedía toda esa luz”*⁹⁶.

Otro elemento formal destacable es el encuadre y, de manera posterior, obviamente, el montaje. Eastwood busca a menudo alternativas al campo-contracampo, buscando muy a menudo los rostros de los personajes, como alternativa al *western* tradicional. Sin embargo, llama la atención el único plano totalmente subjetivo de toda la película, cuando Munny se interna en Big Whiskey para vengar la muerte de su amigo Ned.

Sirva como curiosidad, que la película está dedicada a Sergio Leone y Don Siegel, siendo ese tipo de plano muy propio del primero. Es una escena que descoloca, que parece artificiosa dentro de la armoniosidad que sujeta al resto de la película y, sin embargo, es la única pista que otorga el autor para distinguir el bien y el mal.

⁹⁶ JOUSSE, Thierry y NEVERS, Camille (1992): Entretien avec Clint Eastwood. *Cahiers du Cinema*, 460, 67 y 68.

Con el plano subjetivo, Eastwood nos identifica con el verdadero Munny, el alcohólico que arroja vacía la botella de whisky al suelo, el que ve a su amigo Ned en un ataúd con un cartel que advierte que eso mismo le pasará a cualquier asesino que trate de imitarlo. Es ese Munny sin careta el que interesa a Eastwood y por eso nos lleva hasta su piel, montado encima de su caballo, antes de convertirse en el ángel de la muerte. Ese ángel en el que Bob 'El Inglés' y Little Bill Daggett habían tratado de convertirse, y sobre el que W.W. Beauchamp busca su historia con denodada persistencia.

En el montaje Joel Cox volvió a hacer un trabajo magistral que fue recompensado con el Oscar. La alternancia de puntos de vista es constante, llevando a la ambigüedad al espectador sobre el bien y el mal, tal y como Eastwood quiere y el argumento pide. El duelo final en el *salón* de Big Whiskey está a la altura de los mejores *westerns* clásicos, y el picado-contrapicado de Munny y Daggett cuando el primero abate al *sheriff* remarca el objetivo argumental de la película: la desconstrucción de la violencia mostrando incluso la crueldad del 'bueno' de la película, contra un enemigo desarmado e implorante.

Nos referiremos posteriormente a otros elementos formales de la película, pero no se puede dejar escapar el hilo argumental y la moraleja que Eastwood pretende ofrecer en esta película. Como decíamos, es la cinta que revisa de manera definitiva el *western* para mostrar, de una vez por todas, la violencia desencantada que rodearon aquellos años. Bien es cierto que ya había habido películas denunciando el hecho, como la remarcable *"El Hombre que Mató a Liberty Valance"* (1962) de John Ford, aunque aquí no se dé cabida a la mentira ni siquiera como medio para conseguir un buen fin.

Eastwood, gran protagonista del género, quiere poner los puntos sobre las íes de la violencia descarnada que rodeaba a los Estados Unidos de finales del siglo XIX. No hay generosidad en la violencia, sino dolor continuo, no hay acción sin castigo y esto llega a provocar incluso el rechazo del que lo está viendo. Munny en ningún momento es un justiciero, sus motivos son alimenticios, aunque sí que tenga algo de compasión por la prostituta a la que cortan la cara.

Pero Munny es un fuera de la ley, como lo fue Josey Wales. No acata las reglas de *sheriff* y en su actuación no hay más que la Ley del Talión como justificante. Sin embargo, es el 'bueno' de la película porque se venga de dos malnacidos que cometen una gran torpeza. Y aún así, las muertes de los dos hombres distan mucho de ser gratificantes.

La primera ni es rápida ni indolora, y el *cowboy* sufre desangrándose hasta que muere del disparo en el estómago. La segunda muerte es todo menos digna. Munny y Kid se aprovechan de que el hombre está defecando para abatirle sin remordimientos. Le quitan "*todo lo que tiene y todo lo que tendrá*" sin darle una oportunidad y, por supuesto desarmado. La muerte de Little Bill no será mucho más digna. Desarmado y pidiendo clemencia, Munny no duda es dispararle a pesar de haber llevado la tranquilidad a la ciudad de Big Whiskey.

Con todo, el *sheriff* tampoco será el 'malo' de la película. Es una persona tranquila, que se está construyendo su casa con sus propias manos y que ha hecho que en Big Whiskey haya ley y orden. Prohíbe las armas de fuego y trata de ahuyentar a los cazarrecompensas como Bob 'El Inglés', o Munny y sus amigos. Pero tampoco es un santo puesto que cuando cortan la cara de la prostituta sólo se encarga de recompensar al hostelero,

olvidándose por completo de la mujer. Impondrá una multa a los dos vaqueros, y no los azotará por sus actos.

La línea del bien y del mal no va a estar clara en ningún momento. Anteriormente hemos mencionado el encuadre como el elemento que nos acerca en la escena final a Munny, aunque toda vez que entre en el *saloon* vuelve a crearse la confusión previa. Munny vuelve a ser el pistolero y el borracho que era antes de conocer a su mujer, Claudia, acabando con su rehabilitación. Sus rasgos ahora son los que antes tenía su enemigo, el *sheriff* Dagget.

Como bien explicó el propio Eastwood: *“Lo que hace a esta película diferente de las otras que he rodado en el pasado es, a mi parecer, el hecho de que trata de la violencia y de sus consecuencias. Antes, en mis films, se mataba a mucha gente gratuitamente; aquí no se perpetra ningún acto violento sin que lleve unas consecuencias”*⁹⁷.

Y también: *“No estoy haciendo penitencia por todos los personajes de películas de acción que he interpretado hasta ahora. Pero he llegado a una etapa de mi vida, hemos llegado a una etapa de nuestra historia, en la que creo que la violencia no debería ser una fuente de humor o entretenimiento”*⁹⁸.

Destacamos también el diseño de producción de Henry Bumstead, construyendo toda una población como Big Whiskey con una fidelidad asombrosa. De hecho la película se rodó entre la localidad de Sonora y la canadiense de Ontario, siendo las localizaciones asombrosas en lo fotográfico y detallistas hasta el final. Once semanas le llevó a Eastwood y

⁹⁷ JOUSSE, Thierry y NEVERS, Camille (1992): Entretien avec Clint Eastwood. *Cahiers du Cinema*, 460, 67 y 68.

⁹⁸ DOUGLAS, Keesey y DUNCAN, Paul (2006): *Clint Eastwood*. Colonia. Taschen. Pág. 102.

su equipo rodar la película, lo que no deja de ser anecdótico porque es californiano es conocido por su ligereza en el rodaje, que no suele pasar casi nunca de las ocho semanas. Hasta ese punto era importante para él esta obra.

La banda sonora correría a cargo de Lennie Niehaus. Su composición a través de las notas de una guitarra en la escena inicial y final de la película está ya entre las grandes de la historia del cine, y constituye todo un *leit motiv* identificativo. Sin embargo, no adornará en exceso el resto de escenas para no vestir aquello que Eastwood pretende desnudar, la violencia reinante. No hay artificios más que los necesarios para ayudar a la historia y no torpedearla.

Por una vez, la crítica y el público se pusieron de acuerdo para valorar la película en su justa medida. Todo un éxito comercial, los críticos supieron dar el auge necesario a la cinta, especialmente en Europa. Aunque sería en la ceremonia de los Oscar cuando Clint Eastwood recibiera el espaldarazo definitivo. Cuatro estatuillas recibió *“Sin Perdón”*, incluidas las de mejor película, mejor director, mejor actor secundario (para Gene Hackman), y mejor edición (para Joel Cox).

“Sin Perdón” es una película difícil de definir. Enmarcada en el *western* contiene un número de variables tan grande que sería difícil de plasmar sobre un documento. Aunque valgan este intento muy apropiado: *“Sin Perdón” habla de la violencia armada, de la diferencia entre el derecho natural al que siguen aferrados en mayor o menor grado todos los personajes del film y las leyes civiles que se propagan desde las zonas más urbanizadas del país, de la falta de implicación de quienes detentan la*

*justicia, de la génesis del mito y su propia autoconclusión a las puertas de la nueva era*⁹⁹.

16.2 Sinopsis

Comienza con un plano fijo de una granja al atardecer, donde se ve la sombra de un hombre, de pie debajo de un árbol, cavando. Aparece sobre la imagen un texto donde nos cuenta la historia de una joven chica que, a pesar de tener muchos pretendientes, se casó con el pistolero y asesino William Munny, lo que le rompió el corazón a su madre. Esta chica murió de viruela en 1878.

Vemos una imagen de un pueblo de día. Un rótulo nos aclara que ese pueblo es Big Whiskey, Wyoming, y que es el año 1880. Ahora es de noche en las calles del pueblo. Llueve. Varios planos fijos muestran el Saloon y hotel. Empieza a recorrer la fachada del hotel. Suena música de banjo y el rechinar de unos muelles, que vemos que son de una cama donde están teniendo relaciones un vaquero y una prostituta.

Se escuchan desde otra habitación un ruido y súplicas de una mujer. Paran de hacerlo al tiempo que un hombre llama al que vemos, que sale de la habitación seguido de su acompañante. Va por el pasillo, donde sigue escuchando gritos, hasta entrar en una habitación donde su amigo le pide que sujete a esa zorra. A pesar de no estar de acuerdo, David la sujeta, y Mike le raja la cara. La otra puta le salta a la espalda mientras llama a Skinny, dueño del local, que aparece apuntando a la cabeza de Mike con un revólver. Mike se aparta, asustado.

⁹⁹ CASAS, Quim (2003): *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*. Madrid. Ediciones Jaguar. Pág. 143.

Salen de la oficina del sheriff dos hombres, comentando que Skinny quería matar a los agresores y reclamó a Little Bill, el sheriff (uno de los dos), para solucionar la disputa. Little Bill acude para que no los maten. Suben a las habitaciones. Primero ven a las prostitutas, donde Alice le informa que Delilah no morirá y que la agredieron al reírse ella de lo pequeño del miembro de Mike.

Le piden que los cuelgue. Bajan Alice, Skinny y Little Bill al bar, donde están atados Mike y David, con Clyde, ayudante de Little Bill, vigilando. Little Bill le pide que vaya a por su látigo. Alice le espeta que es poco castigo. Skinny le dice que no valdrá, pues hará que la chica no pueda volver a venderse y él perderá dinero.

Lo equipara a si él rompiera la pata de un caballo de los agresores. Little Bill los castiga a Mike a traer cinco caballos y a David dos a Skinny el próximo otoño. Se quedan sin latigazos. Alice lo observa todo, perpleja y contrariada. Se queja a Little Bill, el cual le dice que son trabajadores que han cometido un error.

Big Whiskey, de día. Una habitación, donde las prostitutas están curando a Delilah, mientras reúnen dinero para algo. La granja del principio, plano general al amanecer. Luego una niña corre hacia donde están los cerdos, donde se encuentra Will Munny y su hijo. La niña es la otra hija. Will se cae y escucha una voz que le dice que no parece un asesino sin entrañas. Se levanta y, al mismo tiempo, la cámara, que nos deja ver un hombre montado a caballo.

Le pregunta si es William Munny. En ese momento su hijo le interrumpe para decirle que dos cerdos más tienen fiebre. El hombre le

enumera delitos cometidos en el pasado y Will se libra de sus hijos, para que no oigan nada.

Dentro de la casa, Will habla con el hombre, sobrino de un viejo amigo suyo. El hombre es arrogante, y le enumera a Will lo que le han contado de él. Dice que también es un asesino, Scofield Kid. Le propone ser su socio para matar a dos vaqueros que cortaron a una dama, por mil dólares. Will está pensativo y sorprendido por la cantidad de dinero. Dice que ya no es así, que era el whisky lo que le hacía así, y hace diez años que no bebe, que su esposa lo sacó de ese mundo y murió hace tres años, rechazando así su oferta. De todas formas, Scofield le dice su ruta por si cambia de opinión que lo siga. Vuelven con los cerdos, separando los enfermos de los sanos. Al ver a Scofield marchar en la lejanía, su hija le informa que dos más tienen fiebre. Esto le hace pensar.

En Big Whiskey, los dos vaqueros traen los caballos. Las putas los observan. Skinny toma sus caballos, haciendo mención a un caballo de David, que no se lo da. De repente, una pedrada alcanza a Mike: las prostitutas les están apedreando e insultando. Mike se va, pero David se queda, y dice que la yegua es para la chica. Delilah se sorprende con el gesto, igual que el resto. David dice que es la mejor del lote. Alice se indigna y le dice que se vaya, seguida del resto, mientras Delilah lo observa todo.

Primer plano del interior de un baúl. Will coge una fotografía de su mujer y un revólver. Ya en el exterior y con sus hijos mirando, practica puntería con una lata, a la que no llega a acertar. Entra en la casa. Su hija le pregunta al hermano, muy inocente, si papá se dedicaba a matar gente. Sale Will con una escopeta, obstinado, y acierta a la lata, poniendo cara de rabia.

Will se está afeitando cuando observa un árbol por la ventana. Debajo está la tumba de su esposa. Acude a depositar unas flores. Se despide de sus hijos, dándole instrucciones al niño de qué hacer durante su viaje. Le cuesta montar en el caballo, que no se deja. Sus hijos le observan. Will dice que es por venganza por lo mucho que maltrató a los animales en su juventud. Skinny está intentado obligar a las prostitutas a decirle dónde tienen el dinero. Ellas dicen que no lo tienen, que mintieron a los que ofrecieron recompensa. Skinny se lo cree.

Little Bill está construyendo su casa. Se ven muchos listones de madera, y a Skinny, que le interrumpe. Little Bill le explica que esa casa la ha construido prácticamente él solo. Skinny le cuenta que las meretrices han ofrecido una recompensa a quien mate a los dos agresores de Delilah. Little Bill oye un tren y ve su humo. Skinny dice que es posible que tengan el dinero, aunque no lo cree. Little Bill intuye que los vaqueros se quedarán cerca de sus amigos. Little Bill se muestra muy preocupado. Skinny se va.

En una granja, diferente a la de Bill, Sally escucha algo: a Will llegar cruzando el río. La cámara le sigue. Ned se da la vuelta de sus quehaceres para mirar. Se sorprende al ver a Will. Sally, india nativa, no le devuelve el saludo a Will, y observa la escopeta escondida en el caballo. Dentro de la casa Will le propone a Ned unirse a él y a Scofield. Ned se muestra reacio, alegando que hace años que no hacen esas cosas. Al explicarle lo que hicieron, Ned acepta. Al marchar, Sally observa furiosa.

Los dos hombres cabalgan por campos y prados. Al llegar la noche, hablan de la reacción de Sally al ver a Will, que la justifica por el tiempo que hace que lo conoce y lo hijo de perra que era, y que no cree que haya cambiado. Will dice que sí ha cambiado, y que matar a esos tipos no le hará

ser como antes, que lo hace por dinero. Will tiene muchos remordimientos de su vida anterior.

Un tren circula de día. En un vagón vemos de cerca el titular de un periódico que informa de la situación crítica del presidente Garfield, mientras más lejos, un hombre dice enajenado que han sido los ingleses. Alguien, que en un principio no se muestra, le responde muy educadamente que era un francés, que son unos asesinos. La cámara nos muestra al caballero que responde, Bob el Inglés. El hombre anterior sigue empeñado en que le huele a un inglés. Bob, educadamente, le dice que Estados Unidos debería tener un rey o una reina antes que un presidente, pues nadie se atrevería a disparar contra un rey. El hombre vuelve a contestar, hasta que su amigo le informa que es Bob el Inglés, que mata chinos para el ferrocarril, y que seguramente provoca a alguien para poder matarle. Beauchamp, biógrafo de Bob, observa la situación sonriendo, mientras Bob parece complacido porque le conozcan. Deciden disparar a los faisanes para decidir qué es mejor, reina o presidente. Bob acierta ocho de diez.

El tren llega a Big Whiskey, que divaga ante su biógrafo todos sus aires de grandeza. Beauchamp ve un cartel a la entrada del pueblo que dice que no hay armas de fuego en Big Whiskey. Alice y las prostitutas ven que llega un carruaje. Bob les hace un gesto con el sombrero. Uno de los ayudantes de Little Bill también ve la caravana y un revólver en el cinto de Little Bill. Le pide su arma a Bob, que se burla de él y no se la da.

En la oficina del *sheriff*, los cuatro ayudantes se arman. Clyde dice que Little Bill es muy mal carpintero, debido a la casa que está construyendo, pero un hombre duro que fue *sheriff* en Kansas y Texas.

En el barbero, tras afeitarse Bob, este sigue divulgando sus ideas sobre la realeza. El barbero parece horrorizado al escucharle. Al salir con Beauchamp, les apuntan con varias escopetas, mientras Little Bill observa. Todo el pueblo sale para ver qué pasa. Little Bill y Bob se conocen ya. Little Bill está tranquilo y desafiante, mientras que Bob está preocupado. Le presenta a Beauchamp, y al ir a sacar un libro de su mochila le apuntan y se orina encima. Le quitan el revólver a Bob. Al intentar irse Little Bill le dice que le de su otra arma. Bob, muy contrariado, le dice que no, pero se la da. Little Bill empieza a golpearle violentamente y a lanzar el mensaje: el dinero de las prostitutas no existe; y, si existe, no han de buscarlo. Al acabar, manda a todo el pueblo a dejar de mirar e irse. Alice mira rabiosa.

Ned y Will cabalgan, hablando de sexo, hasta que les disparan de lejos. De repente, el que dispara empieza a disparar hacia otro lado, al azar. Es Scofield Kid. Pregunta que con quién está. Dice que creía que le seguían. Se queja de no haber hablado de tres personas. Amenazan con irse, logrando hacer tres partes el botín. Cabalgan los tres, mientras suena una música tranquila, por ríos, valles y praderas. Al hablar de las nubes, Ned observa que Scofield no ve nada a más de cincuenta metros, por lo que discuten, pero gracias a la intervención de Will, siguen adelante.

En la oficina de Little Bill, éste lee la biografía de Bob, mientras Bob (destrozado) y Beauchamp están en dos celdas. Little Bill muestra su ignorancia al confundir “Pato de la muerte” (Duck of Death) con “Duque de la muerte” (Duke of Death), verdadero nombre del libro. Se ríe de las mentiras que cuenta Bob en el libro. Beauchamp y Little Bill conversan sobre lo que realmente sucedió en uno de los pasajes del libro, mostrando la poca humanidad de Bob. Beauchamp está desolado.

Ned, Will y Scofield duermen cerca del fuego. Scofield le pregunta a Will si una de las historias que le han contado acerca de él es cierto. Will responde que no se acuerda. Scofield dice que ha matado a cinco personas. Se duermen.

Beauchamp sigue hablando con Little Bill, fascinado por lo que le cuenta, que lo más importante es que no le importe matar a alguien, ser frío. Por eso son tan peligrosos Bob y él. Para demostrarlo, le da su revólver y le dice que le dispare. Bob observa expectante, pero Beauchamp no puede disparar. Le pide que le de el revólver a Bob, que ni lo coge. Beauchamp está sorprendido.

Bajo la lluvia están Ned, Will y Scofield. Will no controla bien el caballo. Ned saca una botella de whisky. No se creen que Scofield haya matado cinco hombres. Vuelven a hablar del pasado de Will.

Little Bill echa a Bob del pueblo en un carruaje y le devuelve sus armas inutilizadas. Beauchamp se queda con Little Bill. Bob maldice a Little Bill, a América y a las meretrices. Éstas dicen que no vendrá nadie después de lo que Little Bill le ha hecho a Bob. Skinny le sugiere a Delilah que se ponga un velo y así podrá volver a follar. Bajo una intensa y pesada lluvia, Ned ofrece whisky a Will, que lo rechaza. Llegan a Big Whiskey. En el hotel, Scofield habla con Alice.

En la casa de Little Bill, llena de goteras y errores de construcción, éste habla con Beauchamp, que toma nota. Le cuenta batallitas, mientras achica agua. Dice que no soporta a los que actúan como si fuesen bandidos, pero no tienen carácter. Beauchamp le dice que debería colgar al carpintero, sin saber que es Little Bill, que se enfada. Aparece un ayudante, que le informa de la llegada de dos tipos armados a la ciudad.

Will y Ned están en el bar, esperando a Scofield. Will tiene muy mala cara. Recuerdan otra atrocidad pasada de Will a causa de la fiebre. Ned sube a ver a Scofield y sugiere que se va a acostar con una prostituta. Will se aparta la copa de whisky que deja Ned. La gente le observa. Entra Little Bill y algunos se van. Will no se da cuenta. Le empiezan a apuntar y Little Bill le pide su revólver. Will, con mucha dificultad, le dice que no va armado y que se llama William Hendershot. Little Bill le insulta, le cachea, le quita el arma y empieza a golpearle. Ned y Scofield logran escapar gracias a la ayuda de las meretrices. Little Bill deja ir a Will, confiando en que se irá.

Little Bill golpea a Alice por ayudar a los otros. Las prostitutas dicen que solo han venido a divertirse. Alice le dice que pegó una paliza a un hombre inocente. Ned y Scofield encuentran a Will sobre su caballo, destrozado. Se lo llevan a resguardo de la lluvia y lo curan, mientras Scofield solo se lo explica con un fallo del arma. Ya de día, allí están las prostitutas, que los están ocultando. Ned dice que esperará a que Will se mejore para matarlos. De noche Will le dice a Ned, divagando, que ha visto al ángel de la muerte y a su mujer muerta y que tiene miedo a morir. Ned y Scofield hablan sobre lo que van a hacer. Scofield sigue muy bravo y dice que es más asesino que Will, ante la incrédula mirada de Ned.

De día, Delilah cura a Will, que se sorprende al verle las cicatrices. Le dice que lleva tres días ahí. Está todo nevado. Delilah se ofrece a Will a darle un adelanto en forma de servicio gratis, que Will rechaza por estar casado.

Días más tarde, mientras los agresores están trabajando con sus compañeros, les empiezan a disparar. Están en un claro entre montañas, que es donde se esconden Will, Ned y Scofield. Los vaqueros están asustados

y se empiezan a defender. David se ha roto una pierna al alcanzar a su caballo. Ned no acaba de alcanzarle, no puede. Will coge la escopeta y le alcanza al tercer intento, aunque no le mata inmediatamente. Le escuchan agonizar y dejan que le lleven agua. La muerte no se muestra como algo espectacular, sino crudo y desagradable. Ned decide que se vuelve, que abandona.

Uno de los ayudantes informa a Little Bill en su casa que han matado a uno de los vaqueros. Ya de noche, vemos reunido en las calles del pueblo a un grupo grande de personas entre las que podemos ver a Little Bill, sus ayudantes y Beauchamp. Little Bill da la orden a uno de sus ayudantes de proteger al otro vaquero. Las meretrices observan todo preocupadas y les empiezan a apedrear las ventanas acusándolas de asesinas. Alice les grita que se lo merecían. Alguien grita que ya tienen a uno de los asesinos.

Will y Scofield llevan escondidos a la casa donde se esconde Mike. Es de noche. Hay mucha gente en la casa. Los hombres llevan ante Little Bill a Ned, que ha sido capturado y va a ser interrogarlo. Ya de día, Will y Scofield esperan aún el momento de matar a Mike. En la oficina de Little Bill, éste tortura a Ned azotándolo con un látigo. Los latigazos se oyen en todo el pueblo, pero Ned sigue mintiendo y le pillan. Little Bill dice que como lo que digan las prostitutas sea distinto, le pegará aún más fuerte. Mike va a la letrina, solo, a pesar de sus amigos. Allí Scofield le mata a quemarropa, aunque duda antes de pegarle tres disparos. Huyen mientras les disparan.

Bajo un árbol, esperan que las prostitutas les traigan el dinero. Scofield parece muy afectado y nervioso porque era su primer asesinato y se pone a llorar; sin embargo, Will está muy tranquilo y le anima a beber.

Scofield empieza a ser consciente de lo que acaba de hacer, quitarle todo lo que tiene o podría tener. Llega una prostituta con el dinero que les comunica que Ned está muerto, asesinado por Little Bill y que su cuerpo está enfrente del hotel con el letrero “asesino” colgado. Antes de morir, Ned dijo quién era Will y lo que había hecho. Al enterarse, Will da un trago de whisky y le pide a Scofield su revólver, que se lo da y dice que no quiere ser un asesino, como él, que se quede todo el dinero, muy asustado. Will dice que no le matará, que es su único amigo.

De noche, cae una lluvia muy pesada. Will da instrucciones a Scofield de qué hacer con el dinero, y se dirige a Big Whiskey armado y con la botella bajo el brazo, que tira al acabársela. La cámara recorre el exterior del hotel mostrando el cuerpo de Ned para luego pasar al interior, donde Little Bill está hablando acerca de la ayuda que le han prestado los pueblerinos, cómo les va a recompensar, y las nuevas partidas de captura de los asesinos.

En primer plano observamos la escopeta de Will al sonar un trueno. La gente se va dando cuenta que está ahí, y cuando amartilla la escopeta también lo hace Little Bill. Will pregunta quién es el dueño del local y cuando Skinny responde le mata. Apunta a Little Bill, que le acusa de cobarde por disparar a un hombre desarmado, a lo que Will responde que debió armarse al decorar el hotel con el cuerpo de Ned. Little Bill se da cuenta de quién es y le acusa de asesino de mujeres y niños. Will, lejos de negarlo, como al principio de la película, lo admite y le avisa que va a matarle. Cuando dispara la escopeta no funciona. Todos apuntan a Will, pero al disparar ninguno acierto y el saca su revólver y dispara a Little Bill y a sus ayudantes. En ese momento, advierte que el que quiera vivir se vaya del local y acude a la barra para servirse una copa. Antes de beber, oye movimiento: Beauchamp quedó atrapado bajo un cadáver y le pide que no le

dispare. Se pone a conversar con Will y le pide detalles sobre el tiroteo, pero Will se cansa y le echa con una indirecta. Anteriormente se ha visto cómo se movía Little Bill, pero Will se acaba su copa y le quita el revólver justo a tiempo antes de que le disparara. Little Bill dice que no se lo merece, que aún no ha acabado su casa, y Will como respuesta le dispara con la escopeta en la cara.

En la puerta, Will dice que va a salir y que matará al que vea fuera y si alguien le dispara matará hasta a su familia y amigos. Un par de hombres van a dispararle pero no se atreven. Ya montado a caballo, por primera vez sin esfuerzo, hace una última declaración en la que pide que entierren a Ned y no peguen a otra prostituta porque si no los matará a todos, mientras Delilah y sus compañeras salen a observar como se va, al igual que Beauchamp.

Vemos la granja de Will al atardecer mientras suena una música tranquila. La figura a contraluz de Will se para frente a la tumba de su esposa. Un texto, sobre la imagen, nos relata que la suegra de Will viajó años más tarde a visitar el lugar de descanso de su hija. Will se había ido hacía muchos años con sus hijos y había prosperado gracias a la venta de provisiones. Nada había en la tumba que explicase por qué su hija se casó con un hombre así. Con un entrelazado desaparece la sombra de Will y la ropa del tendedero.



17. UN MUNDO PERFECTO (A PERFECT WORLD, 1993)

17.1 Análisis

Después del éxito de *“Sin Perdón”*, Clint Eastwood decide hacer algo que no había hecho desde la última secuela de la saga Callahan: protagonizar una película que no dirige él mismo. Será *“En la Línea de Fuego”* (*“In the Line of Fire”*, 1993) de Wolfgang Petersen, en la que da vida a un casi jubilado agente del Servicio Secreto reconcomido por la muerte de Kennedy cuando él estaba de servicio.

Precisamente poco antes de esas fechas será el contexto de la nueva ocasión en la que Eastwood se vuelve a poner detrás de la cámara, aunque también delante. *“Un Mundo Perfecto”* narra las peripecias de dos reclusos que huyen de la prisión y que, en su fuga, raptan a un niño como rehén. Uno de los reclusos, Butch Haynes, será el entonces recientemente oscarizado Kevin Costner, por *“Bailando con Lobos”* (*“Dancing With Wolves”*, 1990). *“Supone una de las películas más arriesgadas, personales y sutiles de Eastwood en toda su trayectoria; solar en las imágenes, oscura en el contenido, a la par carnal y metafórica, en última instancia desoladora, sutilmente apasionante”*¹⁰⁰.

¹⁰⁰ AGUILAR, Carlos (2009): Clint Eastwood. Madrid. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Pág. 214.

Haynes está marcado por el maltrato que proporcionaba su padre a su madre, a las prostitutas que frecuentaba y a él mismo. Rápidamente se identifica con la figura de su rehén, Buzz Perry, un niño sin padre y con una madre que le priva de todas las diversiones propias de los críos, como ir a ferias o disfrutar de la festividad de Halloween... por ser Testigos de Jehová. Haynes querrá liberar desde el principio al chico de ese yugo y le proporcionará todo aquello que anhele, llegando incluso a matar a su compañero de fuga cuando éste trata de hacer daño al pequeño.

El camino de ambos personajes no sólo será paralelo debido a las circunstancias, sino que llegará a ser coincidente al sentirse identificado el uno con el otro. Haynes dejará que Buzz coja la pistola y le llegue a apuntar, y el chaval le devolverá la confianza escapándose con él de una tienda de ropa, cuando podía haber escapado sin problemas de su captor.

Sin embargo la química entre ambos se romperá en una de las escenas más deliberadamente tensas de la filmografía eastwoodiana. Cuando unos granjeros que les acogen, están a punto de morir a manos de Butch porque el padre ha pegado a su hijo. El preso perderá la cordura y llegará a amenazar de tal manera al padre que realmente parece que lo va a matar, provocando la repulsión del niño, que disparará finalmente a Haynes.

Eastwood juega con el miedo hasta hacerle creer al espectador que Haynes es capaz de incluso ser aberrante por no permitir una aberración. Escena incómoda donde las haya, el californiano además le pone su punto musical con una canción compuesta por él mismo *"Big Fran's Baby"*, con los típicos violines sureños amenizándolo todo. *"Eastwood insiste en las*

*secuencias, dilatando su duración con un descuido por la armonía compositiva y un sentido de la tensión nuevos en el cine*¹⁰¹.

Si el juego de personajes es sutil entre los dos protagonistas, no lo deja de ser menos en sus perseguidores. Red Garnett se empeña en perseguir con todos los medios a un prófugo que ni de lejos acapararía un despliegue tan grande si no hubiera algo más detrás. Y es que Garnett fue el que trató de corregir el rumbo de Haynes años atrás, influyendo (sobornando) a un juez para que lo ingresara en un reformatorio. Garnett creía que el entorno de Haynes era demasiado hostil y piensa que la institucionalización del joven puede ser su salvación... aunque al final sea su destrucción.

La conciencia de Garnett no está tranquila y trata de redimir hasta el final al preso, aunque pague de cobardía en la única escena en la que se ven las caras. Haynes cree reconocer al *ranger* pero éste niega dos veces que sean conocidos (sólo faltó el gallo para que la metáfora bíblica fuera palpable) y el primero no le otorga más importancia al asunto. Sin embargo, con el triste desenlace final, Garnett sabe que no va a poder acallar a sus fantasmas interiores y, por eso, cuando es consolado por la ayudante del Gobernador, que le dice que él sabe que ha hecho todo lo posible por salvar a Haynes, su respuesta es contundente: *“Yo no sé nada. Absolutamente nada.”*

El guión es obra de John Lee Hancock, que volvería a colaborar con Eastwood en *“Medianoche en el Jardín del Bien y del Mal”*. *“El guión no sigue ninguno de los modelos comerciales de Hollywood. Es una buena historia, escrita con inteligencia, pero que se parece más a las que se hacían en los años cuarenta. Para mí, únicamente vale la pena meterme en*

¹⁰¹ PEZZOTA, Alberto (1997): *Clint Eastwood*. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Pág. 190.

*proyectos arriesgados. Si te ciñes a una sola línea, te diviertes mucho menos*¹⁰².

El proyecto iba a estar destinado en principio para Steven Spielberg y protagonizado por Denzel Washington. Eastwood tuvo la oportunidad de leer el guión y supo ver la historia que había en él, decidiéndose a llevarlo a cabo. Warner Bros. presionó para que el rentable Kevin Costner tuviera el papel de Haynes, a lo que accedió al final el de Carmel.

Si bien la relación entre ambos en el rodaje no pasó de la más absoluta corrección, es destacable que Eastwood supiera dar un paso atrás como nunca antes lo había hecho desde *“La Leyenda de la Ciudad Sin Nombre”* con Lee Marvin. A Clint le llegaron a ofrecer el papel principal pero lo rechazó, sobre todo, por cuestiones de edad. Le sobraban por lo menos diez años. Ese papel colocaba a Costner *“en un verdadero dilema, revelar el aspecto más brutal de su personalidad. Aunque no se trate de un film violento propiamente dicho, su personaje está lleno de cólera, odio y resentimiento, pero es también un hombre con carencias, que busca las ligazones familiares que perdió en su infancia y que ha encontrado en ese niño a quien ha raptado. En otros tiempos le hubieses dado ese papel a actores como Bogart, Cagney o Mitchum y hace veinte años incluso yo hubiese podido hacerlo”*¹⁰³.

Esa ausencia de *vedetismo* propició que la película ganará en riqueza narrativa, aunque no en interpretación, puesto que Costner no dejó de ser un actor plano, aunque ésta sea una de sus mejores puestas en escena.

¹⁰² COMAS, Ángel. *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. T&B Editores. Pág. 200.

¹⁰³ COMAS, Ángel. *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. T&B Editores. Pág. 200.

En el plano, técnico, y hecha ya la referencia a la canción compuesta por el propio Eastwood e interpretada por un Lennie Niehaus en su máximo esplendor, cabe destacar la fotografía lograda. Jack N. Green, que todavía contaba con la confianza de Eastwood, logra un registro muy parecido a la primera parte de *“Sin Perdón”* donde los paisajes son patentes y la luz lo inunda todo.

Precisamente, cuando no haya luz será signo de que algo serio va a pasar en la huida de Butch y Buzz. El secuestro del niño en su casa, el robo en la tienda de ropa o la tensa escena con el matrimonio de granjeros, están presididas por las estancias cerradas donde Haynes se siente más violento, sobre todo después de pasar varios años en la prisión.

El montaje será más pausado que de costumbre, dando lugar a una *rara avis* en la filmografía de Clint Eastwood, pero su manejo de la cámara volverá a ser característico. *“Como director ha pagado tributo a sus maestros y ahora camina por sí solo, pero como ser humano ya no se contenta sólo con hacer buenas películas. Con la experiencia, la construcción del envoltorio le ha revelado ideas, obsesiones, interrogantes; ‘contenidos,’ para ser más precisos. Cosas todas ellas alas que ya no puede o no quiere renunciar y por las que está dispuesto a poner en juego la perfección de su mundo”¹⁰⁴.*

Mayoría de planos semisubjetivos que aportan información al espectador por encima de los protagonistas, contra picados más o menos señalado pero que ensalzan la figura del fugitivo (por tener un fondo noble) y del *ranger* (como perseguidor sin intención de hacerle daño). Y planos frontales para el resto de personajes que ayudan al discurso de la historia.

¹⁰⁴ÁNONIMO (1994): A Perfect World. *Segnocinema*, 65, 47.

Es difícil catalogar una película como *“Un Mundo Perfecto”* dentro de un género, sino que parece coleccionar varios entremezclados, cogiendo lo mejor de cada uno. Es una *road movie* por propia definición, los dos protagonistas recorren las carreteras en busca de una salvación que nunca llegará; es una *buddy movie* en cuanto que son dos los protagonistas que, según avanzan los minutos del metraje, se van transformando más en una pareja. *“Desde el primer ‘golpe’ que cometen en una granja tejana robando el vehículo y prendas de vestir, sus addanzas serán como las de una especie de Bonnie y Clide peculiares que van aprendiendo a conocerse mutuamente, que son complementarios”*¹⁰⁵.

El adjetivo *American* le va al dedo puesto que pocas películas explican tan explícitamente el concepto estadounidense de la violencia. *“Las raíces de los comportamientos violentos irreprimibles en una sociedad forjada a golpe de arma de fuego están expuestas en la filmografía de Eastwood con mucha más clarividencia y veracidad que en autores como Oliver Stone, Quentin Tarantino, Michael Mann o Tony Scott”*¹⁰⁶.

Desde *“El Aventurero de Medianoche”* y *“Bronco Billy”* no se manejaba tan bien Eastwood en su propia tierra, con sus propios defectos y virtudes. Y es un *western* por el aire texano que lo impregna todo, oliendo a antiguo y viejo Oeste. Eastwood lo plasma en la escena de la hoguera donde Garnett le confiesa a Sullivan de qué conocía a Haynes.

Los espectadores estadounidenses, y parte de la crítica, le dieron la espalda a la película. Esperaban más el retorno de William Munny que la apuesta por un secundario que beneficiase la historia y su carrera como director. Además, cayó en un error que volvería a producirse años más tarde

¹⁰⁵ ARRIBAS, Víctor en AA.VV. (2009): *El universo de Clint Eastwood*. Madrid. Notorius. Pags. 327.

¹⁰⁶ ARRIBAS, Víctor en - AA.VV. (2009): *El universo de Clint Eastwood*. Madrid. Notorius. Pags. 328.

con *“Gran Torino”* (2008), el fallo en el lanzamiento de la cinta. Se llevó a cabo en la campaña de Navidad en los Estados Unidos para que no le hiciera sombra a otra película de Costner, *“Wyatt Earp”*, y cuando además había triunfado con *“El Guardaespaldas”* a principios de ese mismo invierno.

Eastwood fue crítico: *“Seguramente tendría que haber hecho el lanzamiento de otra manera, ¿quién sabe? Quizá no hubiera conseguido nada. Pero es una película de la que me siento orgulloso. Y creo que Kevin Costner hizo un papel brillante. Y el chaval, y todos los demás, estuvieron de miedo (...) Hace tiempo que he dejado de querer hacer películas preocupándome sobre qué va a ser de ellas o qué quiere el público. Prefiero pasármelo bien y tener libertad para expresar aquello que tengo en mente”*¹⁰⁷.

Es bien conocido por no hacer películas para comedores de palomitas, pero Eastwood también lo es porque presupone un público inteligente al que no hay que darle todos los datos para que encaje las distintas piezas del puzzle que suponen, en mayor o menor medida, sus películas. De hecho, elimina cualquier referencia a la infancia de Haynes y no hay ni un segundo de la misma en la película, a pesar de que *“había un flash back en el guión: la escena en la que Butch niño mata al hombre que agrede a su madre en un bar de Nueva Orleans. La filmé, pero no la he retenido en el montaje; no se insertaba demasiado bien. Era mejor dejarlo a la imaginación del espectador”*¹⁰⁸.

Por último, y dentro de esta cinta tan peculiar, queda sitio para el autohomenaje. Como hemos expuesto anteriormente, Eastwood es cuidadoso

¹⁰⁷ SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Págs. 216 y 219.

¹⁰⁸ LEGRAND, Gérard (1994): Clint Eastwood - De l'autonomie au style. *Positif*, 397, 22. Página 25.

en todos los detalles y la música no es una excepción. De hecho, ambienta la huida de Butch y Buzz con las canciones típicas de la época que suenan a través de la radio. Lo curioso es que una de las utilizadas es *“Sea of Heartbreak”* de Don Gibson, canción que ya había sido utilizada en los títulos de crédito iniciales de *“El Sargento de Hierro”*. Quede como anécdota que la canción es del año 1961 y la película está ambientada en 1963, con lo que no incurre en ninguna incorrección temporal.

17.2 Sinopsis

Con un sol reluciente, vemos al protagonista Butch Haynes, tumbado en una inmensa pradera, observando la silueta de un buitre. A su lado una careta del fantasma Casper y sobre él van cayendo billetes de dólares. Sobre un plano del sol aparece el título mediante un fundido. Se ve a Butch que sigue tumbado pero encima de él sobrevuela un helicóptero.

Tras un plano general de una gran ciudad, se muestra un exterior de una localidad residencial en el que se intuye que es la noche de Halloween. En el interior de una casa, dos niñas y un niño sentados a la mesa hablan de cómo irán disfrazados sus compañeros esa noche. El niño pregunta que porqué no podrían vestirse aunque fuera sólo por una vez y la madre les especifica que su creencia les sitúa por encima de eso. En ese momento llaman a la puerta unos niños pidiendo truco o trato y su madre les dice que ellos no celebran Halloween porque son Testigos de Jehová. Uno de los niños saluda al hijo pequeño, Philip Perry, que después sufrirá la burla del grupo de niños.

En esa misma noche, un coche se acerca a la prisión. El guarda de seguridad saluda a Larry, que es quien lo conduce, y éste le dice que viene

por motivos de trabajo. Al momento, en el interior de la prisión y tras la ronda de vigilancia nocturna, asistimos a la fuga de dos presos; lo hacen a través de los conductos del aire por donde consiguen salir al exterior. Una vez fuera divisan un coche aparcado debajo de la ventana y creen que han tenido suerte, aunque queda claro que no simpatizan entre ellos.

El ranger Larry vuelve hacia su coche y es sorprendido por los dos presos fugados que le roban la pistola y le apuntan con ella. En la siguiente escena vemos a Larry atravesar los límites de la prisión ante la mirada del guarda de seguridad que le despide algo extrañado. Aunque no dice nada, sabemos que los presos van escondidos en el maletero unos metros más adelante cuando sobre una imagen de Larry escuchamos la voz de uno de ellos que le apunta de nuevo con una pistola, y aunque no lo muestra enseguida queda claro que le han matado.

Mientras en la casa la madre de los niños se acaba de levantar, en medio de la oscuridad de la calle un coche se aproxima a un vecindario. Son los dos presos que mantienen una conversación sobre coches. Uno de ellos se baja del coche, el que le habían robado a Larry al matarle, para buscar un coche que robar por la zona. Philip está en la cocina y su madre le dice que despierte a sus hermanas. Terry, el preso que se ha bajado del coche, irrumpe en la casa de Philip en el momento en que su madre está en la cocina preparando la comida a sus hijos, y le pide unos huevos fritos. Se sienta a la mesa y prueba los huevos revueltos de los niños, pero como cree que les falta sal le pide a la mujer un poco de ketchup. Cuando va a servirse, la agarra por un brazo y se la sienta encima con la intención de violarla mientras le apunta con la pistola. Al hacer ruido llaman la atención del vecino que lo ve a través de su ventana. De repente aparece Philip, que se acerca con miedo, y Terry le da una bofetada que le hace caer al suelo. La madre se mueve y entonces entra Butch Haynes y golpea a

Terry. Butch mira a Philip, le pregunta que como se llama y le dice que le de la pistola que está en el suelo que se le ha caído a Terry al ser golpeado por Butch. Cuando va a entregársela le pide que le apunte y diga *“manos arriba”*.

De repente, entra en casa el vecino con una escopeta. Los presos cogen a la madre y al niño y le dicen que no dispare porque si no tendrán que matar al niño. Así consiguen que el vecino suelte el arma, pero como para irse necesitan un rehén, Butch decide que se llevarán al niño. Salen de la casa y se suben en el coche, al grito de Terry que dice que no ha pasado nada, que sigan durmiendo, y lanza un disparo al aire. Mientras el coche se aleja, la madre lo observa desolada desde la calle en frente del portal de su casa.

En comisaría, nos introducen por primera vez a Red Garnett, acomodado sobre su sillón con las piernas sobre la mesa, hablando con el Gobernador mientras mira los expedientes de los presos fugados. En ese momento se produce la entrada de una chica, que saluda y se sienta, a la que confunden con la nueva secretaria. Pero ella les aclara que es Sally Gerber, criminalista de las prisiones del Estado, y que ha sido asignada por el Gobernador para trabajar con los agentes estatales en todos los asuntos de carácter penal relacionados con la policía del Estado, que incluye los programas de libertad condicional y todos los casos de fuga, incluido el que se acaba de producir. Red se muestra reticente ante la explicación de Sally sobre cuál va a ser su trabajo y le dice que tanta palabrería no es necesario para un caso como ese de búsqueda y captura. Tienen prisa porque la prensa está esperando a Red.

Por una carretera circula el coche de los presos con el niño. Terry va disparando a los depósitos de agua que hay por el camino, hecho que

Haynes le recrimina porque tienen pocas balas; lejos de amilanarse Terry vuelve a disparar, esta vez al techo del coche, y después golpea a Philip.

En el exterior, y parece que después de haber atendido a la prensa, le enseñan a Red un vehículo que ha encargado el Gobernador para que los altos cargos participen en el desfile de Dallas por la visita del presidente Kennedy. Después de describir todas las particularidades que incluye, le dicen que será para él después del desfile. Entonces Red le empieza a quitar los adornos del desfile y dice que el Gobernador le ha dado la máxima prioridad al caso. Inmediatamente le dice al conductor de la caravana que se ponga al volante.

Bobby Lee, especialista de los federales, se une a ellos. El hombre que le ha enseñado la comisaría sobre ruedas le pide a Red una explicación de lo que está haciendo para hacérsela llegar al Gobernador. Él le responde que le diga que la criminalista que le ha enviado, Sally Gerber, le ha dado el visto bueno y se sube en la caravana. En ese instante vemos a Sally cargada de archivadores observar cómo la caravana comienza a alejarse. Cuando ya ha recorrido unos metros, frenando y arrancando en una breve escena de humor, Red se baja para preguntarle si finalmente va con ellos o no. Vemos alejarse al vehículo.

Los presos y Philip continúan su viaje por carretera hasta que se detienen al lado de una cabina de teléfono para ver si Terry consigue localizar a un primo suyo que vivía por la zona para que les esconda mientras se calma todo. Quitando la llave del contacto para que Butch no pueda escaparse, Terry se baja del coche y se dirige hacia la cabina. Aquí se produce la primera conversación entre el niño y Butch después del rapto. Terry sale de la cabina rompiendo la guía de teléfonos, entra en el coche y dice que se ha debido mudar pero que si hubiera podido localizarle no

habría oído nada porque aún le sangra el oído del golpe que le dio por la mañana en casa de Philip. Ante la amenaza de Terry, Butch le pide a Philip que coja el volante, se gira para detrás, le dice que le va a romper la nariz y lo cumple, demostrando lo que es una amenaza y un hecho. Acto seguido le quita la pistola, a lo que Terry responde que lo va a matar y Butch le replica que eso se trata de otra amenaza, que si comprende la diferencia.

Butch se vuelve a parar para comprar cigarrillos y le pide al niño que tome la pistola en sus manos y apunte a Terry y que ante el más mínimo movimiento no dude en disparar. Terry le dice que está loco y la respuesta de Butch provoca una carcajada: “eso es un hecho, ya empiezas a entenderlo”. Cuando éste se baja del coche, Terry empieza a hablar con Philip para ponerle nervioso diciéndole que nunca ha disparado un arma, se le acerca despacio con la excusa de que es para hablar, le quita la pistola, comprobando que está descargada, y le agarra, pero éste le muerde para liberarse de sus brazos y se escapa con la pistola, corriendo a través de un campo. Mientras todo esto ocurre, Butch Haynes compra tabaco, pero también balas. Cuando sale del establecimiento se encuentra el coche vacío y a lo lejos divisa a Terry buscando a Philip. Pero Butch también se esconde en medio de la vegetación, donde parecía desarrollarse el juego del gato y el ratón, y encuentra al niño primero. Cuando Terry cree que ha encontrado a Philip descubre que es Butch que le está apuntando con la pistola; creyendo que no tiene balas, Terry se ríe y le dice que si se la va a tirar a la cara, a lo que Butch responde mostrándole la otra mano donde lleva un puñado de ellas. En el siguiente plano se oye un disparo y vemos a Philip salir corriendo para intentar ponerse a salvo con el dueño del establecimiento. Con una amenaza a éste, Butch invita a Philip a subirse de nuevo al coche. Arranca y continúan su camino.

Por otra carretera, en la comisaría ambulante le cuentan a Red que los sospechosos han sido vistos en una tienda a las afueras de Ben-Hur. Sally apunta que deberían poner más controles por si los presos se separaran. Está convencida de que tienen problemas de convivencia y no seguirán juntos mucho tiempo. Pero, una vez más, Sally se siente ridiculizada por Red y le pide explicaciones ante su insistencia en dárselas de listo delante del personal. En la discusión, Sally dice ser una de las dos personas más inteligentes que hay implicadas en la historia y que esperaba que se le permitiera realizar la misión que le había encomendado el Gobernador. Red, tratando de imponer una vez más su autoridad casi anárquica, le propone que si ella cree que comete un error que se lo diga, aunque puede ser que él no esté de acuerdo. Tras la conversación a Red le ha quedado una última duda: quién es el otro cerebro del caso, a lo que Sally le responde que Haynes, que le hicieron pruebas en la cárcel.

Por su camino continúan Haynes y Philip. El niño, aún asustado por todo lo ocurrido, le pregunta al ex convicto que si va a matarlo, pero Haynes con una respuesta negativa le dice que son amigos y que es su mejor compañero. El viaje se intercala con una escena en la que la comisaría ambulante llega a las inmediaciones de la tienda donde habían sido localizados. Los rangers de ese lugar informan a Red de que han encontrado un cadáver hace cinco minutos y que sólo tienen un rehén que es el niño.

La historia vuelve a Haynes y Philips que, como propuesta del mayor, juegan a la máquina del tiempo con el coche, y le dice que si acelera va hacia el futuro y si frena vive el presente, pero que en ese momento están en el presente y que disfrute de él mientras dure. Es un viaje en el tiempo por Texas. Haynes dice que tienen que encontrar un Ford porque su padre tenía uno.

Mientras en la caravana Sally sugiere poner controles y se encuentra con la negativa del resto del equipo que piensa que en un mundo perfecto todo el mundo colaboraría, aunque ella cree que en un mundo perfecto no pasarían esas cosas, Haynes y Philip llegan a una granja en la que encuentran un Ford. Con la excusa de que están jugando a indios y vaqueros, el preso manda al niño a comprobar si tiene llaves y radio, que cuando vuelve al coche le dice a Haynes que tiene muchas ganas de mear. Observado de lejos por un granjero en su tractor, Butch Haynes roba unas cuantas piezas de ropa que había tendidas y el coche y se dan a la fuga. Son alcanzados por el señor que les había visto que se engancha al coche. Cuando Butch le va a disparar, Philip le muerde en la mano y se suelta, por lo que su 'compañero' le felicita por la dentadura.

En la caravana a Red le preguntan por la autorización para disparar, pero él no está de acuerdo, no quiere héroes de turno y además, como afirma Sally, el niño está con él. Pero el especialista de los federales, Bobby Lee, dice que hay que tirar a matar. Red insiste en ir a la granja donde se ha producido el robo del coche porque tiene una corazonada.

La escena de Philip y Butch Haynes se vuelve a desarrollar en el interior del coche, durante el viaje. Hablan del padre de Philip, y Haynes concluye que los dos tienen muchas cosas en común: que son traviesos, que les gusta la Cola y que los dos tienen un padre que es un carbón. Philip dice que su madre le ha dicho que su padre volverá cuando tenga diez años y Haynes le abre los ojos diciéndole que su madre miente y que su padre nunca volverá. Ellos tienen que vivir solos en algún destino absurdo.

Ya en la granja, y cuando creen que no hay ningún muerto, Red decide abrir el maletero del coche que habían abandonado y descubre el cuerpo inerte del primer rehén, Larry, con el que habían conseguido

sobrepasar los muros de la prisión. Sally siente náuseas por el olor y acaba vomitando.

Butch y Philip vuelven a hacer una parada para comprarle unos pantalones al niño, que desde que le capturaron iba sin ellos. La condición es que deben cambiar de identidad. Cuando le piden a la dependienta los pantalones, aparte de unos calzoncillos y unos zapatos, Haynes llama Buzz a Philip. Mientras eligen unos de su talla, Philip ve una máscara de fantasma y trata de asustar a la dependienta. Ésta le dice que si su padre se la compra podrá ensayar para el siguiente año y y que de qué se ha vestido este, a lo que Philip contesta que de bandido.

Un coche patrulla encuentra el Ford que llevan Haynes y Philip aparcado a las afueras de los almacenes y pide refuerzos. En el interior, mientras Haynes se prueba unas gafas, la dependienta vuelve con el niño y la ropa y añade que además Buzz se ha encaprichado con un traje de Halloween para el año que viene que está a mitad de precio. El jefe del comercio, al que ya nos han presentado mientras veía las noticias en televisión, escucha como empiezan a describir al sospechoso, que es al mismo que está viendo en su tienda en esos momentos, y levanta el teléfono; Haynes se da cuenta, manda al niño a esperarle en el coche y con un gesto de negación hace que el jefe vuelva a colgar. Sale de la tienda y se sube en su Ford, pero Philip no está allí. De repente un coche de policías se sitúa detrás del suyo, pero él arranca y le hace retroceder hasta meterlo en un garaje donde se le cae el techo encima. Vuelve a dar marcha atrás y se sitúa delante de la puerta de los almacenes donde le espera Buzz que se había quedado robando el disfraz, y por segunda vez vuelve a subirse al coche por la ventanilla.

En una granja abandonada, Haynes le dice a Philip que se quite los

calzoncillos y se ponga los vaqueros, pero él prefiere ponerse el traje de fantasma que ha robado. Aunque le enseña que es algo que está mal, le dice que si necesita algo y no tiene dinero es la excepción a la regla. Pero ahora Philip tiene vergüenza a desnudarse delante de él porque tiene el “pito” pequeño. Ese tiempo que han estado parados les ha servido para esperar a que pasara la patrulla y así evitar que les cazaran.

Dentro de la caravana ambulante continúan las divagaciones sobre el caso y qué es lo que ha concurrido en la tienda. Creen que el niño no aprovechó la ocasión de escapar porque tiene miedo. El robo del disfraz por parte del niño es visto de otra forma por Red: forman un equipo. Creen que se dirigen hacia la frontera por unos caminos que el que mejor los conoce es Red. En ese momento Sally se pone en la piel de Butch y empieza a contar su vida como si fuera él. El resto le sigue el juego y le van preguntando detalles que nos permiten conocer algo mejor quién era Butch. Nació en Amarillo aunque se crió en Nueva Orleans, vivía en una casa de prostitutas, y con ocho años mató a un hombre de un disparo, pero no fue a un correccional porque la víctima era buscada por la policía. Le metieron en una escuela, donde incluso recuperó los estudios que tenía atrasados, hasta que su madre se suicidó. Su padre se había ido de casa cuando tenía seis años, era un delincuente. Al morir su madre volvió, estaba en libertad condicional, y estuvieron juntos hasta que robó un Ford y lo metieron en el reformatorio más duro de Texas, donde creen que se convirtió en un criminal. Bobby Lee interviene para intentar averiguar a dónde se dirige Butch Haynes, pero según Sally lo importante no es a dónde va si no por qué.

Volviendo al coche donde viajan el preso y el niño, el primero le pide a Philip, que ya lleva puesto el disfraz de fantasma con la careta de Casper sobre la cabeza, que ponga el dedo en el mapa y cuente la distancia que hay

hasta Childress. De repente Philip señala a la carretera y a lo lejos divisamos la caravana donde viajan Red y sus hombres. Ajenos a todo lo que ocurría en su interior, Butch comienza a hacer sonar el claxon a ver si les saludan. Al cruzarse, Sally, que se había asomado a la ventana, ve como un niño con un disfraz y una careta del fantasma Casper le saluda desde el coche, y se dan cuenta de que son ellos. Red ordena dar media vuelta para seguir al fugitivo. En la persecución, cuando Brutch se da cuenta, gracias al niño, de que le persiguen y aumenta la velocidad, el remolque se suelta de la caravana y, después de unos momentos de zozobra, ambos acaban estrellados en medio de la arboleda.

El Gobernador se ha citado con la madre de Philip ante los medios de comunicación para comunicarle de que pronto tendrá al niño en casa y aprovechar para alardear de que ha autorizado al equipo de la investigación el uso de una caravana móvil dotada de la más moderna tecnología desde la que coordinar la búsqueda.

Parados en medio de una carretera que, según la información que nos ofrece Haynes, empezaron hace veinte años y aún no la han terminado, le comunica al niño que deben tomar una decisión: dar marcha atrás hasta la carretera o seguir hacia adelante a pie. Philip quiere saber hacia dónde se dirigen y Brutch le enseña una postal de Alaska. Ante la mirada desafiante del niño, Brutch se da cuenta de que es imposible andar dos mil kilómetros, y de que además van muy mal de provisiones. Entonces se adentran por la cerca de una granja y Haynes le dice a Philip que van a jugar a truco o trato. El niño le cuenta que él no puede hacer eso porque su madre no se lo permite porque va en contra de su religión, Testigo de Jehová. Pero finalmente accede y sigue tras Haynes, al que coge de la mano, hasta llegar a la puerta del caserío. Las instrucciones son claras: debe llamar a la puerta y decir truco o trato. La señora que abre la puerta se da cuenta de que el

hombre que acompaña al niño lleva una pistola y le trae suficientes provisiones, además de dinero. Continúan su viaje en coche, donde se produce una anécdota curiosa al tener que comerse sándwiches únicamente de mostaza porque la señora no les había dado ni salchichas ni fiambre. De repente Butch detiene el coche porque cree haber divisado controles de policía. Philip, que se ha quedado dentro del coche, le quita el freno de mano sin querer al intentar huntar la mostaza en una de las tostadas y el coche empieza a descender por la pendiente hasta que el propio niño consigue frenarlo con las manos lanzándose al suelo, aunque una segunda vez casi atropella a Haynes. Durante toda la acción acaban relacionándose con una familia que estaba de picnic por la zona y que accede a llevarles a la supuesta casa que el fugado les cuenta que tienen a unos ocho kilómetros de allí, y eso les permite saltarse el control policial. Durante el viaje la madre regaña a los niños por derramar un vaso de refresco sobre el asiento del nuevo coche. Butch les pide que les dejen allí pero les roba el coche. Cuando han retommado su camino le explica a Philip que Bob, el dueño del coche, es un buen padre de familia, que es lo más importante que puede ser un hombre, porque no se enfrentó a él y así no tuvo que dejar huérfana a su familia.

A la caravana accidentada, donde Red y los suyos continúan a la espera de asistencia, les llega la noticia de que el fugitivo ha pasado un control amenazando a una familia. Su único deseo ya es que pasen la frontera del Estado para que se encarguen del caso los federales.

En su viaje, ahora en el nuevo coche robado, Butch le pregunta a Philip por las restricciones que tiene por ser Testigo de Jehová y, sorprendido ante su respuesta, le dice que él tiene el mismo derecho que el resto de la gente a disfrutar de todo. Por ejemplo, de la sensación de velocidad subido en el techo del vehículo mientras Butch conduce.

Red y los suyos han decidido encender un fuego en el campo para cocinar algo de la comida que había en el congelador de la caravana. En el interior de la misma, el especialista de los federales acosa a Sally diciéndole que no es lista pero está buena. Justo a tiempo entra Red, echa a Bobby Lee y la defiende.

Se ha hecho de noche y Haynes y Philip han parado a cenar en un bar de carretera. El niño bendice los alimentos que van a tomar. La camarera coquetea con Haynes, que en parte accede a sus encantos, ante la atenta mirada del niño, al que acaba por enviar fuera a jugar con piedras. Se inventa una historia sobre la supuesta madre de Philip, ahora Buzz, y acaban manteniendo relaciones, hasta que de repente se dan cuenta que éste está mirando por una ventana. Al final se marchan en busca de un lugar donde dormir; Haynes para el coche en medio de una plantación de maíz y le dice a Philip que les falta poco para llegar a Alaska. Pero el niño le confiesa que quiere volver a casa, y Haynes le promete que lo devolverá pronto a casa, pero que primero haga una lista de todas las cosas que le gustan pero pero no le dejan hacer, como el algodón de azúcar.

La noche también ha caído en el lugar donde se encuentra aún la caravana averiada. Red y Sally hablan en torno a una hoguera. Sally le pregunta por su pasado, del que sabe que fue *sheriff* del condado en Amarilo y en Austin antes de convertirse en ranger y que aparece en una lista del Tribunal de Menores como *amicus curiae* de Haynes, persona desinteresada que presenta pruebas para que el juez falle en u otro sentido. Red decidió mandarlo a un reformatorio, aunque su “delito” había sido únicamente darse un paseo en coche, para que no viviera con su padre porque, según Red, era un criminal, no un delincuente común como pensaba Sally. Era lo mejor que podía hacer por el, en su día, joven Haynes.

Mientras Butch y Philips duermen, unas luces casi cegadoras iluminan el coche donde se encuentran. Han sido descubiertos por un hombre que trabaja en esas tierras y les ofrece su sofá para descansar. Aunque en un principio se niegan, acaban por acceder a quedarse en la casa de Mack y Lottie, que se presentan en la siguiente escena, junto con el nieto de ambos, Cleveland. Mientras desayunan llega Mack que ordena a su nieto a descargar algo de la camioneta y como no le obedece inmediatamente le pega una bofetada, algo que no le ha gustado a Butch. Mientras jugaba con Cleveland en el salón de la casa descubre un disco de música *country*. Mientras en otro lugar de la casa Mack escucha en la radio las últimas noticias sobre la fuga del preso con su rehén, Butch hace sonar el disco y le pide bailar con Lottie, contándole que aprendió a bailar con su madre en el prostíbulo. Mack se da cuenta de que las dos personas que están alojadas en su casa son los sospechosos, y justo en ese momento Haynes le apaga la radio y le dice que se irán enseguida y que no haga nada raro. Justo cuando van a abandonar la casa y se despiden del nieto, Mack le vuelve a golpear brutalmente por no hacerle caso. La respuesta de Haynes es contundente: no sólo le devuelve los golpes, si no que le pide a Philip que le apunte para él poder cumplir el último deseo de Cleveland, al que le dice que confíe en él y se ponga las manos entre las piernas, para únicamente jugar con él como al inicio. Después manda a Philip al coche a buscar una cuerda y le dice a Mack que coja al niño lo abrace y le diga que le quiere, sintiéndolo. Cuando Philip regresa, ata de pies y manos a Mack y vuelve a poner la canción que antes había sonado en el tocadiscos. A Philip le permite elegir entre quedarse a mirar o irse al coche y acto seguido se dispone a dispararle a Mack, pero antes coge una cinta americana para taparles la boca y unir a Cleveland con Lottie. Toda la escena ha sido observada por Philip que, ante el despiste de Haynes le roba la pistola y acaba disparándole, dejándole herido. Philip, entre llantos, sale corriendo, tira la pistola a un pozo y quita las llaves del coche. Haynes, tras darle las gracias a la familia por su

hospitalidad, sale tambaleándose y empieza a buscarle. Un trozo de tela enganchado en una valla le da una pista de hacia dónde se ha dirigido el niño. Se intercalan planos de Philip corriendo a través del campo y de Haynes hablando a gritos, confesando que no iba a matar a la familia porque sólo ha matado a dos personas en su vida, una que le hizo daño a su madre y otra que se lo hizo a él. Le pide hablar y arreglarlo todo como dos hombres, además de prometerle que le dejará conducir para que tache esa opción de su lista.

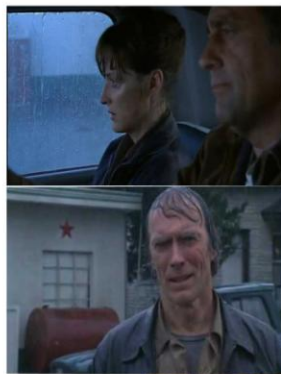
Los rangers han llegado a la casa donde habían sido vistos por última vez y donde ha dejado su coche, por lo que saben que va a pie. El Gobernador ha ordenado que traigan hasta allí a la madre del niño. Mientras Haynes, sangrando, ha llegado a cobijarse a la sombra de un árbol donde se ha subido Philip en su huída. Le recuerda el tema de Alaska, donde vive su padre que fue quién le envió la postal, pidiéndole que fuera a visitarle para poder conocerse mejor.

Philip acaba bajándose del árbol y se tumba sobre Haynes, que le dice que ha empezado a creer en los fantasmas porque le ha disparado uno, pero que a su vez prefiere que haya sido él y no otro. En ese momento llegan todos los coches de patrulla y el niño le dice que tiene que escapar, a la vez que le lleva agua de una charca cercana. Red le pide por un megáfono que suelte al niño, a lo que Butch les contesta, mintiendo, que se va a México, y añade que si se marchan dejará al niño en la frontera pero si no le pegará un tiro.

Un helicóptero aterriza en el lugar, el que transporta a la madre del niño, aunque Butch le dice a Philip que su sueño se ha hecho realidad, que es su cohete espacial. Con el francotirador colocado, le comunican la llegada de la madre. Haynes le pregunta a Philip que si ahora que tiene un traje de

fantasma le dejará hacer truco o trato y le pide que se ponga otra vez la máscara y les asuste. La madre le ofrece dinero a Haynes a cambio de que le devuelva a su único hijo. El ex convicto empieza a pedir las cosas que había escrito Philip en su lista a cambio y la madre promete cumplirlas. Haynes le da dinero y le dice que lo esconda al llegar a casa. La respuesta del niño es una afirmación: su amigo no es malo. Antes de despedirse, le dice que se acerque lentamente a los policías y les haga truco o trato. Cuando el niño se dirige hacia los policías siguiendo las instrucciones de Haynes, se para, retrocede hacia el lugar por donde éste intenta escapar y le da un abrazo. Quiere que le acompañe. Mientras se acercan ambos, los policías se plantean si disparar o no, aunque Red ordena que esperen a su aviso, se deshace de su pistola, se acerca hacia el fugitivo que va de la mano de Philip, y le pide que tire el arma, pero ya su socio se había deshecho de ella. Haynes cree reconocerle y le pregunta si le conoce de algo, pero antes de continuar con la conversación quiere regalarle algo a Philip y saca la postal de Alaska. Pero creyendo que iba a sacar un arma el francotirador le dispara. Todos se acercan corriendo y en comprobaban que no llevaba ningún arma. Philip, después de abrazar a su madre, se acerca al cuerpo inerte de Butch y coge la postal de su mano mientras pronuncia su nombre entre lágrimas. Cuando se aleja junto a su madre se le van cayendo de su traje de fantasma los dólares que le había entregado Butch.

Cuando Red vuelve a donde estaban todos los coches golpea a Bobby Lee, el francotirador por haber disparado sin él dar la orden, y Sally responde también con una patada. Se produce una última conversación entre ambos en la que Sally le dice a Red que ha hecho lo que ha podido, pero éste le contesta que él no sabe absolutamente nada. La última escena es una repetición de la primera, pero esta vez vemos como Philip observa a su amigo Butch desde el helicóptero. Un plano general aéreo con la canción que le gustaba a Haynes de fondo sirve para poner punto final.



18. LOS PUENTES DE MADISON (THE BRIDGES OF THE MADISON COUNTY, 1995)

18.1 Análisis

Nadie hubiera esperado que Clint Eastwood se involucrara en un proyecto melodramático como *“Los Puentes de Madison”*. La sombra del *spaghetti western* y de Harry Callahan le seguía persiguiendo y cuando alguien vio que había rodado una película nueva con ese título, pensaba que se trataba de una nueva cinta de cine bélico con los puentes como protagonistas, como el del Río Kwai lo fue en su día con Alec Guinness.

El desconocimiento de *“Primavera en Otoño”* como obra suya, por lo lejano en el tiempo y por su mala distribución, acrecentaban esos prejuicios sobre el californiano que distaban mucho de la realidad. Eastwood recibió el guión de Richard Lagravenese sobre un empalagoso *best seller* que llevaba dos años como el libro más vendido en Estados Unidos. *“Había tres o cuatro guiones distintos y cada uno iba en una dirección diferente. Algunos cambiaban completamente el argumento. Lo reescribimos. Era el nacimiento del romance entre dos extraños. Eso me gustaba. Pero el libro estaba construido desde el punto de vista del hombre, y a mí me parecía que en realidad la historia es de la mujer”*¹⁰⁹.

¹⁰⁹ EMERY, Robert (1999): *The Directors: Clint Eastwood*. [Documental] Estados Unidos. American Film Institute.

Un libro que resumaba almíbar por los cuatro costados y cuyos derechos audiovisuales había comprado Steven Spielberg. Se había rumoreado que Robert Redford era el elegido para interpretar al protagonista, Robert Kincaid, pero por unas cosas u otras, el proyecto no había salido adelante.

Eastwood conversó con Spielberg y pronto llegaron a un acuerdo. Clint dirigiría y protagonizaría la película pero Amblin, la productora de Spielberg, compartiría con Malpaso la producción de la misma. Sin embargo, Eastwood todavía quería darle una vuelta de tuerca más a la obra y propuso que la atención del *film* se centrara en la mujer, Francesca, en lugar de cómo se hacía en el libro, hacia el fotógrafo del National Geographic. “*Mientras leía “Los Puentes de Madison”, me dije: ‘Este rollo romántico es durísimo’. Estoy impaciente por empezar a rodar y cortar*”¹¹⁰.

Eastwood vuelve a proceder como en “*Un Mundo Perfecto*” y cede el peso principal de la película a otra persona, convirtiéndose él en un protagonista con muchos menos minutos ante la cámara. La elegida para ese papel fue Meryl Streep, una actriz conocida por sus excesos de actuación pero que, bajo las órdenes de Clint, alcanzaría uno de sus papeles más contenidos y brillantes, si no el que más.

La historia no deja de ser tan antigua como conocida, puesto que no se trata más que de un romance entre dos personas que se acaban de conocer y que tiene fecha de caducidad, los cuatros días en que el marido y los hijos de Francesca se encuentran en la feria de ganado. Sin embargo, Eastwood no puede ser más hábil a la hora de la construcción narrativo-audiovisual. Volverá a manejar la cámara con maestría, con poco movimientos en la

¹¹⁰ SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Pág. 222.

misma, que no denoten la presencia de los ‘extraños’ que están ‘fisgoneando’ en el romance de Robert y Francesca.

La dilatación de las secuencias es explícita y nunca improvisada, puesto que no se aburre al espectador con información extra sobre los protagonistas con campos y contracampos sin aportación. *“Un melodrama clásico, impúdico y lacónico, farragoso y reticente, lleno de elementos que nunca habríamos esperado de Eastwood (...) Resulta un juego de niños encontrar la huella de Eastwood: la simplicidad demoledora, la transparencia elemental y nunca intelectualista de diálogos y símbolos; la propensión al plano-secuencia, el cuidado del sonido (...) Eastwood se juega todo en la factura del film: en la resistencia de la forma: narra de modo personal una historia universal e intrascendente”¹¹¹.*

Contribuirá también el uso de la banda sonora o, en este caso, su no uso, puesto que salvo en la escena final, sólo el sonido de la radio del coche de Kincaid constituirá la ambientación musical. En esa escena, a la que nos referiremos posteriormente, se escucha compuesto por el propio Eastwood, y arreglado por su músico de cámara Lennie Niehaus. *“Doe Eyes”* vuelve a ser otro ejemplo del Eastwood holístico que está ya presente en todos los aspectos de la película, que se preocupa, y mucho, por todos ellos.

La historia parte desde la muerte de Francesca y el descubrimiento de los hijos de ésta de que quiere ser incinerada y sus cenizas esparcidas en uno de los puentes del condado de Madison. Ante el estupor de ambos, sólo encontrarán respuesta a esta petición en unos diarios de la madre donde explica su historia de amor y pasión con Kincaid durante los cuatro días que ellos estuvieron en la feria de ganado. Esta circunstancia dará lugar a un *flashback* con el que comenzará la narración de la historia. Pero

¹¹¹ PEZZOTA, Alberto (1997): *Clint Eastwood*. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Págs. 200-201.

Eastwood no se conforma sólo con contar esa historia, sino que aprovecha para mostrar también el discurrir de los sentimientos de los retoños de Francesca ante lo que les ha sido revelado.

Por ello interrumpirá los *flashbacks* con sus correspondientes *flashforwards* durante cuatro escenas más de la película. En ellos, los hijos de Francesca pasarán por todos los estados de un típico *shock* post traumático: enfado, negación, asunción y comprensión. No es que la historia de los hijos sea ni mucho menos principal, pero Eastwood aprovecha para dotar con la experiencia de moralidad de éstos la aventura del ama de casa y el fotógrafo en una sociedad tan puritana como la norteamericana.

Eastwood llevaba su formalismo hasta límites insospechados hacía tan sólo unos años, y ahora se lanza a la construcción de una escena tan sumamente tensa como la penúltima de la película, en la que Kincaid vuelve a ver a Francesca en el pueblo bajo una lluvia incesante y espera a que se vaya con él. Francesca está en el coche con su marido y ve como el fotógrafo se dirige hacia su camioneta y se sitúa delante de ellos.

La alternancia de planos entre el rostro tenso de Francesca, su mano que agarra el tirador de la puerta, Kincaid orientando el espejo retrovisor para que sepa que la está llamando, el intermitente de la camioneta que indica el alejamiento definitivo de la pareja, el semáforo que se abre y la camioneta de Kincaid que no avanza... constituyen uno de los logros más importantes en la carrera del Eastwood autor, elevando la palabra suspense hasta una categoría en la que sólo Hitchcock podría encontrarse.

Eastwood, además, no se detendrá en las formas, sino que también quiere darle su sello al fondo. La historia es la de dos almas que se juntan pero que saben que, como decíamos anteriormente, irremediabilmente se

van a tener que separar porque, como dice el propio Kincaid, *“las cosas son como son”*. Por ello, Francesca al final no podrá irse con el fotógrafo sino que tendrá que quedarse con la vida insulsa que tenía anteriormente. La de una mujer italiana que emigró desde Bari hasta los Estados Unidos al haberse enamorado de un soldado, con la esperanza de realizarse como mujer, y que al final se encuentra constreñida a los hábitos del hogar. Pero no puede escapar de ello, Eastwood no es Walt Disney ni lo ha pretendido nunca, con lo que la historia debe acabar con la separación, al menos carnal, de ambos.

También se atreve a contar la historia de dos fantasmas, puesto que tanto Robert como Francesca ya han muerto y sólo sus voces en *off* serán las que narren lo ocurrido. Eastwood vuelve a lo fantasmagórico, como ha hecho en tantas de sus películas, para elegir al narrador. Desde *“Infierno de Cobardes”* a *“Un Mundo Perfecto”* sus narradores son fantasmas que cuentan historias, ya sea desde el punto de vista personal, o de participación en la misma. *“En la forma tan brillante, a la par que sobria, que Eastwood revela de expandir su arquetipo proverbial dentro de un marco genérico estructural completamente nuevo, donde, la violencia no tienen cabida. El protagonista vuelve a ser un silencioso y carismático ‘jinete pálido’ que aparece de improviso y desaparece literalmente”¹¹²*.

Con todo, la película es narrada en primera persona por la propia Francesca, que siempre está presente en todo aquello que están leyendo sus hijos. A excepción de la escena donde Robert presencia la humillación de una mujer adúltera en un bar. Para solucionarlo, Eastwood hace que el fotógrafo llame a Francesca para explicarle aquello que le ha sucedido, esto es, busca la solución narrativa para que su planteamiento nunca pierda la coherencia. Sustantivo éste que remarca su carácter clasicista: *“Todos los*

¹¹² AGUILAR, Carlos (2009): *Clint Eastwood*. Madrid. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Pág. 218.

*espectadores saben que el actor es Robert Kincaid (...) aun así, Eastwood desplaza sigilosamente la cámara hacia abajo cuando Francesca abre la puerta de la camioneta de Robert, para que sea bien visible su nombre escrito junto a la palabra fotógrafo. Identificaciones y subrayados de escritura clásica, para muchos algo anacrónicos, en el contexto de un temperado melodrama romántico*¹¹³.

Por último, destaca el tratamiento de las escenas sensuales y eróticas por parte de Eastwood. El espectador asiste al nacimiento del deseo entre los protagonistas y, justo cuando éste más se aleja con la llamada de una amiga, es cuando Eastwood decide que haya el primer contacto físico entre ambos. Desde la evocadora escena del coche donde Kincaid echa mano a la guantera, situada a la altura de la entrepierna de la mujer, para sacar un paquete de cigarrillos, los protagonistas se sienten violentos con su propio deseo. Como también le pasa a Francesca cuando se descubre espiando como Robert se refresca en el pozo de la casa. O cuando observa su cuerpo ante el espejo. O se abre la bata que lleva puesta para que la brisa refresque una piel ardiente por el deseo...

Sin embargo Eastwood decide forzar a los protagonistas a reaccionar de manera formal hasta precisamente esa llamada que debería haberlos separado y que desemboca en un baile, después del cual regresa del *flashback* ante unos hijos escandalizados con su fogosa madre. *“Constituye un acierto del fime el erotismo sosegado, de mayor enjundia emocional y psicológica, en las antípodas del erotismo hormonal, cultivado por el cine contemporáneo con el que contrasta de forma evidente (...) El comedimiento es necesario en el melodrama mucho más fuera de la época clásica en que ya resulta poco verosímil la exhibición de pasiones desatadas; y el director*

¹¹³ CASAS, Quim (2003): *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*. Madrid. Ediciones Jaguar. Págs. 151-152.

*Eastwood lo tiene muy en cuenta en todo momento, desde los diálogos donde las palabras ocultan o evitan mostrar el interior de las personas a la distancia entre los cuerpos sometidos al vértigo del abismo*¹¹⁴.

18.2 Sinopsis

Un primer plano del dorso izquierdo de un buzón, en el que se enfoca la inscripción “Mr. and Mrs. Richard Johnson RR2” informa de que la trama comienza en una propiedad privada. Al fondo un coche se va acercando a la casa. En el portal de la misma, Caroline, hija de los difuntos propietarios, espera junto a un abogado la llegada de su hermano Michael y su cuñada, que vienen en ese coche. Una vez todos reunidos en el salón, el abogado se dispone a presentar la herencia de Mrs. Johnson a Michael y Caroline. Éste pide a Michael que firme dos documentos, uno de ellos para hacerles legalmente la entrega de la caja del contenido de seguridad de Francesca, y el otro, para eximir al banco de toda responsabilidad en cuanto al contenido.

A continuación, el abogado les informa de que su madre estipuló en el testamento como última voluntad, ser incinerada y esparcidas sus cenizas en el puente Roseman. Esta noticia fue recibida con extrañeza por parte de Michael y Caroline, quienes consideraban que su madre quería yacer al lado de Richard, su difunto marido. No obstante, esta incógnita pronto saldrá a la luz.

Se disponen a abrir la caja, la cual contenía, además de escrituras de propiedades, un sobre con fotos de Francesca y una carta dirigida a ella y escrita por un tal Robert Kincaid, fotógrafo del National Geographic. Era

¹¹⁴ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis en AA.VV. (2009): *El universo de Clint Eastwood*. Madrid. Notorius. Pags. 330-334.

toda una declaración de amor. En esa carta no sólo se desvelaba un claro acto de infidelidad por parte de Francesca hacia su marido, sino también la razón por la que quería ser incinerada, y es que las cenizas de su amante también fueron esparcidas en ese puente. Esta noticia fue recibida por Michael y Caroline con sorpresa y decepción. El contenido del sobre se completaba con una llave, que pronto fue identificada por ellos como la que abría el arcón de la habitación de Francesca. Cogieron la llave, fueron a la habitación y abrieron el arcón.

En su interior se encontraban todas las pruebas que Michael y Caroline necesitaban para conocer en profundidad la aventura de Francesca con Robert. Había cámaras de fotos, que Robert regaló a Francesca; el collar de Francesca; revistas de National Geographic, en una de las cuales, dedicada a los puentes de Madison, aparecía la foto de Robert con ese collar; el atuendo que Francesca llevaba en las fotos del sobre; una nota escrita por Francesca para Robert que decía: “Si quiere volver a cenar conmigo cuando las luciérnagas estén volando, venga esta noche cuando haya acabado, a cualquier hora”; tres cuadernillos y una carta de Francesca dirigida a sus hijos.

Esa carta tenía fecha de enero de 1987. En ella Francesca incidía en la gran necesidad que tenía de contar quién era verdaderamente. Declaró quién era su amante, que estuvo en Iowa en 1965 haciendo un reportaje para National Geographic sobre los puentes del condado de Madison, y que la historia de su amor se encontraba en los tres cuadernillos que estaban en el arcón. Caroline cogió uno de ellos y sentados en la mesa de la cocina se dispuso a leerlo:

“Ocurrió durante la feria estatal de Illinois, los dos ibais a ir con papá para exhibir el novillo campeón de Caroline, os ibais aquel domingo

por la noche, ya sé que suena horrible, pero tenía ganas de que os marcharais, estaríais hasta el viernes, cuatro días, sólo cuatro días...”

Es en el momento de la narración cuando se produce una transición de la voz de Caroline a una voz en *off* y lo narrado se convierte en imagen mediante un *flashback*. Francesca aparece en la cocina haciendo la cena a su familia con *Casta Diva* sonando en la radio como acompañamiento. Les llama a comer, primero llega Michael, luego Richard, y más tarde llega Caroline que le cambia la emisora de radio, a lo que Francesca no responde. Se sientan en la mesa y se ponen a comer. La cena transcurre en un incómodo silencio.

Hacen las maletas y se disponen a marcharse. Conforme se van alejando con la camioneta y el novillo, Francesca les despide desde el portal. La señora Johnson se queda sola en casa con el perro, escuchando en la radio de la cocina *Mon Coeur s'ouvre a ta voix*.

Al día siguiente Francesca se dispone a seguir con su rutina como ama de casa, cuando de repente, desde el portal, ve acercarse una camioneta que se detiene en su casa. Era un hombre desaliñado, pero de porte atractivo, que andaba un poco desorientado. Éste le preguntó si sabía cómo llegar al puente Roseman. Ante la incapacidad de Francesca de poder guiarle por palabra, decidió acompañarle. En el momento en que Francesca entra en la camioneta, se hace un primer plano de la inscripción de la puerta de la misma: *Kincaid Photography*. En el transcurso hasta llegar al puente se ponen a hablar de la belleza de Iowa, de la que Francesca no es partícipe; también hablaron sobre su procedencia, Robert era originario de Washington, más tarde se fue a vivir a Chicago hasta que se casó, no obstante, volvió a su tierra después de divorciarse; Francesca era originaria de Italia, concretamente de Bari. Robert le pregunta a Francesca cuántos

años llevaba casada, a lo que ésta sólo supo responder “*mucho tiempo*”; respuesta idéntica dio cuando le preguntó cuántos años llevaba viviendo en Iowa porque evitaba hablar sobre su vida privada. Cuando llegan al puente, Robert saca el trípode y la cámara de fotos para captar un bonito ángulo del puente, pero ese no era un buen día para hacer fotos debido a la mala luminosidad, por lo que sólo se dedicaría a hacer un pequeño reconocimiento.

Mientras Robert se disponía a hacer su trabajo, Francesca se dedicaba a pasear sobre el puente y a expiarle por las grietas del mismo, y algo florecía en su interior. Robert le ofreció coger un refresco de su furgoneta, a lo que Francesca aceptó y aprovechó ese momento para ojear tímidamente las pertenencias del fotógrafo. Al volver al lado del fotógrafo, éste le sorprendió con un ramo de flores casero como muestra de aprecio, a lo que Francesca bromeó haciéndole creer que esas flores eran venenosas. Acto seguido emprenden el camino de vuelta, y al llegar, Francesca le propone tomar un té helado y él acepta. Ya en la cocina, Francesca enciende la radio y esta vez sonaba *Blue Gardenia* y se pone a hacer el té. Se sentaron a la mesa y mientras se lo tomaban, mantuvieron una conversación en la que trataron distintos temas, entre ellos el alojamiento y el tiempo de estancia en Iowa de Robert, que serán cuatro días, o sobre dónde se encontraba la familia de Francesca y los años de los hijos de ésta, Michael 17 y Caroline 16. También se trataron temas más profundos y trascendentales como el desarraigo de Francesca con respecto a Iowa y su añoranza de visitar Italia, su frustración ante sueños no cumplidos, el abandono de su tierra por Richard cuando se casaron y la personalidad de Richard, a lo que Francesca contestó con simpleza y desconcierto.

Francesca invitó a cenar a Robert. Ya empezaba a haber atracción entre ellos. La cena fue muy amena, Francesca no habló mucho sobre su

vida porque ese tema le incomodaba; sin embargo Robert no paraba de contar anécdotas que despertaban grandes carcajadas en la señora Johnson. Entre ellas, había algunas más serias y personales que despertaban el deseo de Francesca, no sólo hacia el propio fotógrafo, sino también por la envidia que le producía la libertad y la vida que llevaba esta persona. Al fin y al cabo Francesca tuvo que dejar todo lo que le gustaba por su familia, entre otras cosas, la enseñanza. Después de la cena, se fueron a dar un paseo, aunque fue corto, ya que Francesca al temer que algún vecino la viera en compañía de un hombre desconocido, decidió proponer a Robert tomar un café y un coñac en casa. El fotógrafo se dio cuenta de ese detalle por lo que decidió calmarla diciéndole que no estaba haciendo nada que no pudiera contarle a sus hijos. Acabaron brindando por las noches antiguas y la música lejana.

La historia vuelve al presente y nos muestra a Caroline y Michael sentados en la mesa de la cocina, con el diario en sus manos. Michael achaca esta infidelidad a la bebida y a que él la forzó; Caroline considera todo lo contrario, hay veces que aguantas a la persona con quien tienes que estar, porque sí, sabiendo que nunca debería haberse casado contigo, eso es lo que siente Caroline en su relación con Steve.

En un nuevo *flashback*, ya es de noche y Francesca y Robert están sentados a la mesa de la cocina tomándose un coñac. Ésta le pregunta el porqué de su divorcio, a lo que Robert contesta que siempre estaba viajando, y que el casarse fue por necesidad de tener un hogar, unas raíces; no obstante, se sentía más en casa viajando, que en su propio hogar. A pesar de ello, no se sentía solo, le encantaba estar con todo el mundo. Francesca no entendía que pudiera vivir tan feliz sin familia e inician una discusión sobre este tema, la cual acaba con una pregunta muy incómoda que Robert formula a Francesca: “¿Quiere dejar a su marido?”, a lo que ésta responde

muy irritada y desconcertada: “*No, ¿cómo puede hacerme semejante pregunta?*” Richard le pide disculpas y se va de su casa.

Llaman al teléfono, es su marido Richard. Tras la llamada, Francesca se dirige a su habitación, se desnuda y se observa en el espejo mientras se empieza a palpar y a sentir la necesidad de ir más lejos con Robert. Va al escritorio y le escribe una nota, la misma nota que había en el arcón. Una vez hecha, coge el coche y la deja en el puente Roseman. Suena *III Close my Eyes* de fondo. A la mañana siguiente, al llegar Robert al puente se encuentra con la nota. Tras su sesión fotográfica, decide ir a una cabina para llamar a Francesca. Éste le propone ir con él a fotografiar el puente Holliwell y después a cenar. Antes de su cita con Robert, Francesca emprende su trayecto hacia Des Moines para comprar comida para la cena y un vestido.

Lucy Redfield, vecina de Francesca, entra en un bar y todo el mundo se queda mirándola porque corre el rumor de que ha sido infiel a su marido. Justo en ese momento, Robert, que estaba tomando un coñac en el bar, vio el ambiente y decidió invitarla a sentarse a su lado. La camarera la atiende muy irritada, por lo que Lucy decide marcharse del bar.

Al llegar la señora Johnson a casa, suena el teléfono, es Robert. Éste, después de vivir la escena de Lucy, tiene dudas sobre si es una buena idea quedar, y le dice que quizá tenía razón en cuanto a que puede meterse en un lío quedando con él porque la gente era muy cotilla. A pesar de ello, Francesca insistió en acompañarle. Una vez en el puente, Robert se pone a hacer fotos a Francesca.

Se acerca la cena y, mientras se estaba haciendo la comida, la señora Johnson decide darse un baño. Ese momento resultó ser para ella

intensamente erótico, ya que estaba tocando el mismo agua que había tocado el cuerpo de Robert; de hecho, todo lo relacionado con él había empezado a parecerle erótico. Francesca estrena su vestido nuevo. Baja a la cocina donde le esperaba Robert, que está sintonizando la canción *I See Your Face Before Me*. Se acerca a ella y le dedica un piropo; la mirada de uno se congela en la mirada del otro. Ese momento se ve interrumpido por la llamada de su amiga Madge. Tras colgar, Francesca le invita a bailar. Se abrazan intensamente y se besan.

Caroline sigue leyendo: “*Me dijo que no pediría disculpas por lo que a continuación iba a ocurrir...*”. Francesca y Robert aparecen en la cama, desnudos, bajo el calor de la hoguera. Ésta le pide al fotógrafo que se la lleve a alguna parte, lejos de ahí, y él le propone Italia. Se dan un baño, y la voz en *off* de Francesca narra la gran cantidad de pensamientos que tenía sobre él, todo lo que sentía, todo lo que deseaba, se lo daba. En ese momento, todo lo que había sabido con certeza acerca de sí misma hasta entonces, desapareció. Se comportaba como otra mujer, sin embargo era más ella misma de lo que había sido nunca.

Decidieron pasar el día lejos del condado de Madison, de su ambiente y de sus recuerdos. Dejaron que el día les llevara a su antojo. Acabaron en un parque, y Francesca le regaló su collar. Un amigo de Robert le había hablado de un local apartado, interestatal, donde podrían tomar algo sin importar que les observasen. Era oscuro y había una orquesta que tocaba música *jazz*. Bailaron, tomaron copas...pasaron una bonita velada. La noche la acabaron en la cama haciendo el amor.

De nuevo en el presente, Caroline está sentada en el portal cuando llega un coche, es Michael borracho. Había estado en un bar en el que coincidió con Lucy de Lennin, la cual le contó la infidelidad de su marido

con otra mujer con la que acabó casándose. Michael propone a su hermana ir a dar un paseo y le confiesa la tentación de querer engañar a su mujer con otras. A su vez Caroline le declara su pérdida de tiempo casada con una persona que ni siquiera ama, simplemente por considerar que era lo más adecuado. Michael sigue la lectura: *“Robert dormía en la cama, esa noche la pasé despierta, ¿qué pasará mañana?, al final de ese día él se marcharía, y todo lo nuevo y desconocido que se había vuelto tan familiar se desvanecería...”*

Es de noche, Francesca aparece sentada en la cama en camisón acariciando a Robert, que estaba durmiendo. A la mañana siguiente Francesca le sirve el desayuno un tanto irritada. Ésta le pregunta si ella es una más de esas amigas que tiene esparcidas por el mundo o es algo más. Le echa en cara su forma de ser. Él le responde: *“No quiero necesitarte, porque no puedo tenerte”*. Jamás había sentido nada igual por ninguna otra mujer. Es una explícita declaración de amor, pero se besan con tristeza porque todo se acaba. Un coche se detiene en el portal de la casa; es su amiga Madge. Cuando ésta se va, Francesca sube a la habitación y se encuentra a Robert tirado en la cama llorando, se acuesta junto a él y le abraza. Él le pide que se vayan juntos.

Robert prepara la mesa para cenar mientras en la radio suena *It Was Almost Like a Song*. En la habitación Francesca prepara la maleta para huir con él. Durante la cena Francesca estaba ausente, y es que acaba considerando que quizá huir no sea lo mejor para nadie, la familia no sobreviviría a las habladurías y a Richard le partiría el corazón. En cuanto a ellos, al marcharse juntos todo cambiaría. No podría olvidar a su familia y su casa, lamentaría el haberse marchado y la cosa no funcionaría.

Robert se marcha de casa y Francesca sale llorando al portal, viendo cómo el coche desaparece en el camino. Esa misma noche, Richard, Caroline y Michael llegan a casa, Francesca sale a darles la bienvenida al portal con una sonrisa falsa en los labios, su mirada se desviaba hacia el camino de tierra por donde Robert había llegado a su casa por primera vez.

Caroline había ganado el primer premio en la feria de Illinois. Narra la voz en *off* de Francesca: *“Volvieron a casa y con ellos volvió mi vida de detalles, pasaron los días y cuando pensaba en él, mi trabajo era como un salvavidas que me arrastraba más y más lejos de esos cuatro días. Lo agradecía, me sentía a salvo”*.

Toda la familia estaba en el salón. Mientras Richard y los hijos estaban viendo la tele, Francesca se disponía a hacer ganchillo. El día siguiente resultó ser muy lluvioso. Francesca y su marido se acercaron al pueblo a comprar comida y, justo cuando vuelve a entrar en el coche, Francesca se asoma por la ventanilla del lado del conductor y ve aparcado el coche de Robert. Él estaba ahí, de pie. Se acercó, se dedicaron una leve sonrisa y volvió al coche. Francesca bajó la mirada justo en el momento en que regresaba Richard. El coche de Richard salió detrás del de Robert y un semáforo les obliga a detenerse. Es entonces cuando Francesca vio por el cristal cómo Robert se quitaba el collar y lo colgaba en el retrovisor. Todas sus experiencias vividas con él florecieron en su interior como recuerdos lejanos. El semáforo se puso en verde y Robert no arranca. Richard se empieza a poner nervioso, y Francesca hace amagos de abrir la puerta para abandonarle y escapar lejos con Robert. Pero al final la camioneta del fotógrafo arrancó y sus caminos se separaron para siempre. Francesca, de la impotencia, se pone a llorar.

Voz en *off* de Francesca: *“Las palabras estaban dentro de mí; me equivoqué, Robert, me equivoqué al quedarme pero no puedo irme, déjame explicarte otra vez porqué no me puedo marchar. Dime una vez más por qué debería marcharme. Oí cómo volvía su voz hacia mí. Esa clase de certeza sólo se presenta una vez en la vida”.*

Al ver Richard que su mujer estaba llorando, le preguntó qué era lo que le ocurría, a lo que Francesca respondió entre sollozos que sólo necesitaba un momento. Richard puso la radio. Al llegar casa, Francesca se adelantó, se ocultó en la despensa y empezó a llorar.

Más tarde se sentaron a cenar. La voz en *off* de Francesca vuelve a sonar: *“Esa noche agradecí el silencio. Me di cuenta de que el amor no obedece a nuestras esperanzas; su misterio es puro y absoluto. Lo que Robert y yo teníamos no hubiera podido continuar de haber estado juntos; y lo que Richard y yo compartíamos se desvanecería de habernos separado. ¡Pero cuánto deseaba compartirlo! ¡Cómo hubiesen cambiado nuestras vidas si llego a obedecer a mis impulsos! ¿Podría alguien más haber visto toda esa belleza?”*

Francesca va a visitar a Lucy Redfield, se presenta con una tarta y se disculpa por no haber ido antes. Se produce una retrospectiva a Caroline y Michael. Estaban paseando por el río. Michael leía el diario: *“Francesca y Lucy se hicieron inseparables, aunque la señora Johnson no le contó lo de Robert hasta muchos años después, pero al estar con Lucy, de alguna forma se sentía a salvo al pensar en él. Los del pueblo murmuraban sobre ellas, pero no les importaba, y a Richard tampoco”.*

Ya en la senectud, Francesca aparece dándole una medicación a su marido que estaba enfermo en la cama. Después se acuesta a su lado y en ese

momento Richard se lamenta por no haber hecho realidad los sueños de su mujer. Francesca le coge de la mano y le besa.

Pasa el tiempo y después de la muerte de Richard, Francesca intentó ponerse en contacto con Robert, pero descubrió que había dejado el National Geographic y nadie parecía saber dónde estaba. Sus únicos lazos con él estaban en la visita que cada año hacía a los sitios que habían visitado juntos.

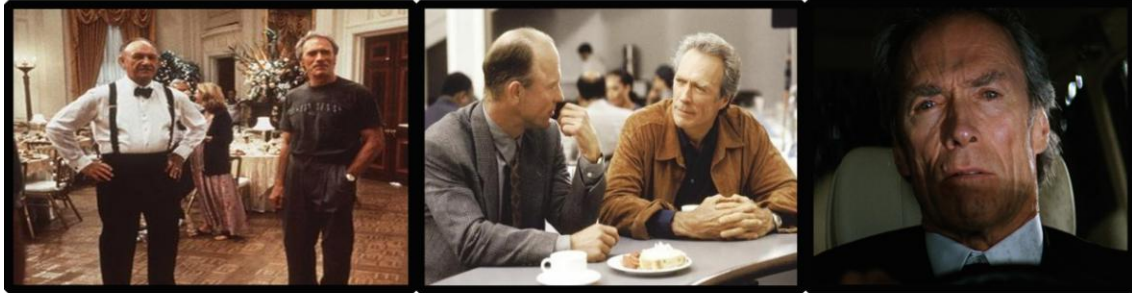
Un día Francesca recibió una carta del abogado de Robert con un paquete. En el interior había una misiva en la que ponía “*Francesca*”, junto con una pulsera, una cámara de fotos, el collar que le regaló a Robert y un libro escrito por él, titulado “*Cuatro días, recordando*”, en cuyo interior estaba la nota que Francesca dejó en el puente.

Un último paso por el presente nos muestra a Caroline y Michael llenándose unas copas de coñac y brindando con una sonrisa de alivio dibujada en la cara, mientras tanto sigue la voz en *off* de Francesca. Asegura no haber existido dos personas más unidas, tanto, que ya eran una única persona y que ese traje que su hija Caroline quería, no se lo dejó en su momento, al considerarlo como más que un vestido. No obstante, ahora podía ser suyo. Aseguró que seguro que entenderían por qué quería ser incinerada, que no eran desvaríos de una anciana chiflada, que entregó su vida a su familia, y ahora quiere entregar a Robert lo que queda de ella.

En esto Michael llega a su casa, ahí le esperan su mujer y sus hijos. Entran en la habitación y su mujer le pregunta enfadada, qué había hecho toda la noche fuera de casa, a lo que él responde: “*¿Te hago feliz Betty? Porque deseo hacerlo, es lo que más deseo*”. Y le besa.

Caroline desde su cuarto llama a Steve, para decirle que había decidido quedarse un tiempo en la casa de la granja. En el puente Roseman, Lucy dio el libro de fotografías a Caroline. Mientras se disponían a esparcir las cenizas de Francesca, se oye su voz en off: *“Os quiero de todo corazón a los dos, haced lo que tengáis que hacer para ser felices en esta vida, hay tanta belleza. Que Dios os acompañe hijos míos”*.

Y las cenizas son esparcidas en el puente Roseman.



19. PODER ABSOLUTO (ABSOLUTE POWER, 1997)

19.1 Analisis

Después de su exitosa incursión en el cine romántico, Clint Eastwood realizará otra vuelta de tuerca en su obra cinematográfica para volver al drama policiaco. De hecho, *“Poder Absoluto”*, *“Ejecución Inminente”* y *“Deuda de Sangre”* encajan en este perfil y *“Medianoche en el Jardín del Bien y del Mal”* lo hace de soslayo, quedando sólo *“Space Cowboys”* fuera de este perfil en las siguientes cinco películas del californiano.

“Poder Absoluto” goza de la ventaja de estar escrita por uno de los guionistas más prestigiosos de su generación como es William Goldman. Autor de textos tan afamados como *“Dos Hombres y un Destino”*, *“Marathon Man”* o *“La Princesa Prometida”*, Goldman supo poner en escena la novela de David Baldacci como gran acierto, construyendo una trama de suspense que no riñe con momentos cómicos puntuales. *“De ‘Poder Absoluto’ me gustó el truco del libro: el personaje está fuera de la ley y no puede ir a la policía tras presenciar una situación en la que está implicado un alto cargo del Gobierno”¹¹⁵.*

Eastwood además recupera el papel protagonista, con más minutos en pantalla y con una actuación más que convincente. Destacable resulta su transformación a lo largo de la película gracias a los disfraces que, a modo

¹¹⁵ SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Pág. 226.

de Mortadelo, utiliza el pintor/ladrón Luther Whitney para no ser atrapado por los que le persiguen, esto es, la policía, el servicio secreto y el asesino a sueldo contratado por el marido de la víctima.

A pesar de esta circunstancia, Eastwood no renuncia a volver a verse acompañado de actores de gran reputación, como ha hecho desde *“Sin Perdón”* (Kevin Costner, Meryl Streep, Morgan Freeman, Richard Harris...) Aquí repite Gene Hackman, todo un peligro para el propio Eastwood al tratarse de un actor con una gran capacidad de variar su registro. En esta ocasión encarnará al todopoderoso presidente de los Estados Unidos, que asesinará a la mujer de su mecenas, con la que mantenía una tórrida aventura. Hackman es sencillamente espectacular, demuestra como el uso de su poder absoluto le lleva a ordenar la muerte de personas sólo para salvar su pellejo, sin el menor tipo de remordimiento. Consigue convertir al sujeto que debe salvaguardar el poder y la historia del imperio norteamericano en un tipo repugnante y de moralidad nula.

“En ‘Poder Absoluto’ Eastwood ofrece el primer policía en su cine, encarnado por otro actor, que no es bobo, prepotente o corrupto, que no resulta inútil ni risible, que es reflejado sin paternalismo y con respeto, admiración, hasta simpatía; lo personifica el excelente Ed Harris”¹¹⁶. Tan convincente como siempre, va a convertirse en el gran rival a batir para Eastwood dentro de la pantalla. Convertido en el policía que tiene que encargarse de investigar el crimen, Harris consigue con su interpretación que se cuestione si los papeles que interpretan Eastwood y él mismo deberían haberse intercambiado.

Pero Eastwood se guarda un as en la manga para demostrar que su interpretación debe ser la que encarne a Luther Whitney, y es el modo en

¹¹⁶ AGUILAR, Carlos (2009): *Clint Eastwood*. Madrid. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Pág. 224.

que vuelve a mostrar que su personaje es todo un perdedor. Impoluto en su trabajo como ladrón, Whitney, por el contrario, posee una vida familiar ruinosa donde su hija, único familiar directo, rechaza continuamente su presencia, al saber de las actividades a las que se dedica su padre. Además, y como contrapunto humorístico, ella es fiscal del distrito y tendrá que encubrirle. *“La película aborda otro tema favorito de Clint, la familia en apuros que necesita recomponer sus relaciones”¹¹⁷.*

El camino de ambos va a cruzarse hasta obligar a Whitney a juntar su faceta de ladrón con la de padre, obligándole a decidir entre ambas. Lógicamente escogerá a su hija librándola de todos los peligros que le sucederán, incluido un intento de asesinato que termina con Luther acabando con la vida de un hombre para evitarlo.

La prueba definitiva para recuperar su vida familiar vendrá en una escena tan bien llevada a cabo como dotada de significado. La hija de Whitney visitará el apartamento de su padre después de muchos años y descubrirá como éste tiene fotos suyas de todos los momentos importantes de su vida (graduación, matrimonio...), cuando ella pensaba que no había acudido a ninguno de ellos.

Eastwood es genial en esta secuencia puesto que no sólo le da al espectador toda la información que necesita de un plumazo sin necesidad de mayores retóricas, sino que además vuelve a dotar a su personaje de un rasgo fantasmagórico que ya hemos visto que es una constante a lo largo de su filmografía. *“Lo que más atrajo a Clint de este proyecto fue la habilidad de Luther como maestro del disfraz. Y es que le encantan los papeles camaleónicos, incluso fantasmales”¹¹⁸.*

¹¹⁷ SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Págs. 226.

¹¹⁸ SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Págs. 226.

La película también posee una lectura claramente política. Con el escándalo Lewinski de moda, Eastwood deja su reflexión sobre el poder político desmesurado, la corrupción y los defectos del sistema. Él es un americano de pro, y siempre se ha considerado a sí mismo de esta forma, con lo que pretende aportar su grano de arena para que el país no se deje llevar por el populismo y la charlatanería.

En el plano estrictamente formal, Eastwood vuelve a ser reconocible desde todos los puntos de vista. *“Siendo un thriller de vocación transparente y clásica, ‘Poder Absoluto’ presenta unos cuantos y espléndidos meandros narrativos que cuestionan desde dentro del relato ese aparente clasicismo”*¹¹⁹. El empleo de la luz vuelve a ser también significativo, otorgando valores a cada secuencia: si el museo donde Whitney pinta es acogedor, la mansión donde presenciara el asesinato es lúgubre y aislada en la penumbra.

Utiliza luces infrarrojas para la persecución de los agentes del servicio secreto, pero deslumbrará al tirador que está a punto de abatirle cuando se reúne con su hija. *“Cuando rodamos ‘Poder Absoluto’, nos fuimos a un museo de Maryland. Paseamos por las salas y le mostré (a Jack N. Green) diversos cuadros comentándole: ‘A esto debe parecerse esta o aquella secuencia’”*¹²⁰.

A pesar de tratarse de un thriller, Eastwood sabrá poner en la balanza determinados elementos de humor que, por un lado, descarguen la tensión del espectador con respecto a la acción y, por otro, no hagan más que transferir más suspense a las secuencias venideras. Si ya hemos nombrado

¹¹⁹ CASAS, Quim (2003): *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*. Madrid. Ediciones Jaguar. Págs. 153.

¹²⁰ CASAS, Quim (2003): *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*. Madrid. Ediciones Jaguar. Págs. 155.

los cambios de disfraz de Whitney, la escena que mejor representa este concepto es aquella en la que el presidente y su jefa de gabinete bailan en una fiesta en la Casa Blanca. Forzados por todas las miradas que tienen puestos en ellos, no tienen más remedio que sonreír forzosamente mientras las notas de un *vals* siguen adelante. Lo más curioso será el diálogo entre ambos, puesto que ella lleva puesto el collar de la mujer que el presidente asesinó (a través de su servicio secreto) en la mansión. La jefa de gabinete luce el collar pensando que es el presidente el que se lo ha regalado, mientras que la realidad es que ha sido Whitney el que se lo ha hecho llegar, puesto que se apoderó de él como parte del botín de la mansión. La secuencia sencillamente es hilarante, habida cuenta del hábil manejo de cámara y la interpretación fantástica de los actores.

“Como director, demuestran en cada nuevo film su creciente madurez, tanto en oficio como en creatividad. Haciendo gala de su probada eficacia, finalizó el rodaje diecisiete días antes de lo previsto, lo que no le impidió componer un espléndido thriller en la mejor tradición del género pero repleto de sugerencias para buscar la participación del espectador”¹²¹.

19.2 Sinopsis

Con una contraposición de planos en movimiento se muestran los detalles de diversos cuadros que se encuentran en la sala de un museo en el que encontramos pintando a nuestro protagonista, Luther Whitney. Una mujer le anima a no rendirse y él le contesta que nunca lo hace. Observa sus dibujos y le dice que tiene buenas manos.

¹²¹ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 204.

Vemos a Luther adentrarse en el Red's Bar. Se saluda con el dueño y le da una cinta de vídeo. Red le dice que debería saber electrónica y Luther le contesta que eso no es lo suyo. En una calle tranquila con casas adosadas aparece Luther con una bolsa de la compra y la colada. Coge de una maceta de al lado las llaves escondidas, abre la puerta y entra en la que parece ser su casa.

Ya en el interior la cámara nos muestra un salón con algunos cuadros. Entre ellos hay uno en un caballete, un lienzo en el que aparece medio pintada la obra que el protagonista llevaba a cabo en el museo. Se hace de noche, y mientras está cenando observa la foto de un hombre abrazado a una niña, que adivinamos que podría ser su hija. El sonido de un ladrido se mezcla con su visión de la luna llena. Se sirve vino mientras hojea sus dibujos del museo. Cuando Luther se queda fijándose en uno de una mansión rodeada de árboles, se produce una transición a la siguiente secuencia. Él llega en coche a los alrededores de la misma mansión, mira por unos prismáticos y se adentra sigilosamente en el jardín. Lleva una maleta y unos guantes. Abre la puerta y automáticamente suena la alarma. Se intercalan planos de Luther intentando desactivar la alarma y el aparato de donde procede el sonido, montaje que adquiere cada vez un ritmo más frenético hasta que consigue desactivarla. Justo en ese momento se enciende una luz que enfoca directamente a un cuadro y crece la intensidad de la banda sonora. Luther va subiendo las escaleras y va observando los cuadros que cuelgan de las paredes de la casa. Llega a un pasillo largo donde también ve retratos, hasta que se sitúa frente a uno, que enfoca con la linterna, en el que se muestra la boda del multimillonario Walter Sullivan y su esposa Cristie.

Abre una puerta y entra en una habitación. En medio de la oscuridad

la linterna es la única luz que le permite rastrear el lugar. En un plano detalle se muestra un abrecartas con el mango verde al lado de unas cartas. Su mirada se dirige hacia un espejo que hay en la habitación, coge un mando, y descubrimos que se trata de una falsa puerta que da acceso a una cámara con muchas vitrinas que contienen el botín que estaba buscando. Se apresura a desvalijarla, recogiendo todas las joyas que hay en los cajones y una colección de monedas. La sensación de haber escuchado un ruido le hace pararse en seco. Gesticula como que no hay nadie y continúa. Encuentra un cajón lleno de billetes, que también introduce en su bolsa. Oye otro ruido, se detiene, vigila, y retoma su tarea. Cuando ha cogido todo y se dispone a salir, se da cuenta de que el pasillo que conduce a la habitación por el que él ha llegado se ilumina. Al escuchar unos pasos decide esconderse en la habitación que hay detrás del espejo, vuelve a abrirla con el mando y una vez dentro lo tira fuera para no generar sospechas.

En la siguiente secuencia, se intercalan planos en los que se ve lo que pasa en la habitación y otros de Luther observando asombrado desde detrás del espejo. Cristie ha llegado con un amante, el presidente Allan Richmond. Mientras se toman una copa, a pesar de estar totalmente ebrios, mantienen una conversación. Ella se va hacia el tocador y él se mira en el espejo. Luther, que observa todo desde el otro lado, ve como ambos se miran en el espejo. Cristie se quita un collar y coge un mando, gesto que provoca un susto en Luther, pero no es el del espejo sino el de una cadena de música. En palabras de Allan va a ser una noche agresiva y lo demuestra comenzando a golpear a Cristie, se produce un forcejeo y se insultan hasta que le da una bofetada en la cara, ella se la devuelve y empiezan a pelearse. Cristie consigue coger el abrecartas, que con anterioridad habíamos visto, a pesar de que su amante está intentando ahogarla. Lo golpea, se pone encima de él y le dice que lo va a matar. En el momento en que él pide socorro, se producen unos disparos y ella se desploma sobre el presidente. Han sido dos

agentes del servicio secreto, Bill y Tim, que acaban de entrar en la habitación. Ellos mismos le quitan el cadáver de encima y le ayudan a sentarse en la cama. El presidente le pregunta a Bill si la ha matado, a lo que éste responde afirmativamente porque no le había quedado alternativa. Su lamento se funde con un plano detalle en el que vemos cómo suelta el abrecartas que ahora él quién llevaba en la mano. Justo al caer entra una mujer, Gloria Russell, preguntando qué ha ocurrido, que al ver el cadáver en el suelo se asusta y solicita información de lo ocurrido. La respuesta que obtiene es casi la misma que el presidente: han actuado al escuchar como éste pedía socorro. Luther no se pierde detalle a través del cristal. Bill cree que deberían avisar a la policía y Gloria, que se había acercado al presidente, le dice, muy enfadada, que piense, que no es muy buena idea. En un plano de Luther gesticulando sabemos que piensa lo mismo que Gloria, que está inquieta buscando una coartada, que podría ser que Cristie llegó a casa y se encontró un ladrón. Ante su duda sobre la credibilidad de su pensamiento, consulta a los agentes del servicio secreto, que le dicen que sí es creíble. En otro plano detrás del espejo, Luther asiente esta vez. Gloria piensa ahora en que hay que limpiar el lugar; quiere saber si Allan ha hecho el amor con la mujer, pero éste no lo recuerda. Así que no le queda otra que obligar a Bill a que la examine para averiguarlo, y se lleva a Allan de aquella habitación.

Plano detalle de un reloj y un marco en el que se observa una mujer. Se combina con el sonido de la aspiradora que aparece en la siguiente escena. La mujer junto a los agentes del servicio secreto se encargan de limpiar y recoger la habitación. Gloria le dice a Tim que ella se encarga del cuchillo, en el que están las huellas de Allan y Cristie, y se lo mete en el bolso. De repente el presidente llama a Gloria para decirle que ha sido él el que ha matado a Cristie, pero ella le dice que se esté tranquilo, que ella se encargará de todo. Luther no se pierde detalle de todo lo que ocurre. Tim y

Bill ultimán la limpieza de la habitación y en un descuido el bolso de Gloria se cae al suelo y se sale la bolsa plastificada en la que se encontraba el abrecartas. Luther se da cuenta. Tim vuelve a por lo que se le olvidaba, pero sólo coge el bolso de la señora Russell.

Los agentes tienen que ayudar al presidente, que continúa en estado de embriaguez, a entrar en el coche. En la habitación secreta, Luther mira el reloj, espera unos segundos, y decide salir; observa el cadáver y se lleva el colgante que Cristie había dejado sobre el tocador. Ya en el exterior, Gloria revisa su bolso y se da cuenta de que no tiene el abrecartas, una de las pruebas incriminatorias. Miran hacia la ventana y descubren que hay alguien en la habitación. Luther, que escucha lo que dicen abajo, se apresura a sacar una cuerda de su maletín. Se van intercalando los planos de los agentes que suben corriendo con los de Luther agarrando la cuerda y preparándose para bajar por la ventana. Cuando los agentes llegan no está, ni él ni el cuchillo, y deciden ir a por él, para lo que cogen unas gafas de visión nocturna y comienzan la persecución.

Se suceden planos contrapuestos de Luther corriendo por el bosque que rodea la mansión y de los agentes intentando darle caza. Al final Luther consigue llegar hasta su coche y escapar. Los agentes le observan por el visor nocturno y le apuntan con la intención de dispararle y, aunque no lo hace, Tim consigue ver la matrícula del vehículo.

Gloria Russell regaña a los agentes del servicio secreto por no haberse fijado y se pregunta dónde podría haber estado escondido el intruso. Pidiendo silencio, Bill se acerca al espejo, fuerza la entrada con una palanca y consigue abrir, momento en el que descubren que era una falsa entrada que daba acceso a otra habitación, y que el hombre que estaba ahí era un ladrón. Por todo ello Gloria se lamenta por haber perdido el

abrecartas, aunque Bill cree que como es un ladrón no va a poder hacer nada con él.

En Red's Bar al día siguiente, Luther recoge un vídeo y Red le dice que les ganaron por siete. En un exterior con césped contiguo a una playa, llega un coche y de él se baja una chica rubia que se pone a correr. Luther la observa entre unos árboles y a continuación la llama. Es Kate, su hija. Le dice que quiere hablar con ella, que ha pensado en irse a otro sitio por el frío y quería decírselo a la única familia que tiene. Pero su hija considera que no tiene familia, que después de que muriera su madre no se han visto nunca, y que haga su vida porque nunca se ha preocupado por ella. Aunque en un primer momento Luther decide marcharse, se da la vuelta para confesarle a su hija que había vuelto a robar.

En la mansión de los Sullivan se encuentra la policía tomando pruebas. Todo apunta a que ha sido un ladrón, pero no hay ninguna huella en la alfombra. Comentan que todos los de la casa se fueron a Barbados de vacaciones. Saben que los disparos se hicieron desde la puerta, que en la silla que hay en la habitación del espejo alguien había estado sentado, que Cristie había sido estrangulada y que también le habían examinado la vagina.

Luther entra en su apartamento con una maleta, abre una caja fuerte para introducir en ella una bolsa negra y pone a reproducir el vídeo que le había entregado Red que es un partido de fútbol americano.

El señor Walter Sullivan reconoce el cadáver de su mujer y Seth Frank, el encargado de la investigación, se acerca para interrogarle, aunque su abogado, Sandy, intenta impedirlo. Confiesa que no quería pasar por el dolor de ver morir a su esposa Cristie como le pasó con la primera, pensaba que iba a vivir más que él. Seth solicita los vídeos de sus cámaras de

seguridad. El señor Sullivan le pide a su abogado que vaya él a la recepción que tenía programada y continúa hablando con el investigador; esta vez intuye que no es por las joyas, sino por la silla en la que pudo haber alguien sentado. Sullivan le pide que no salga a la luz que la utilizaba para hacer de voyeur con su mujer, y Seth le responde que intentará hacer su trabajo.

Tras un plano general de la Casa Blanca, se muestra la recepción a la que debía asistir el vicepresidente Sullivan. En ella, mediante un plano secuencia el abogado Sandy se dirige a unas escaleras en la que aparecen los cuatro personajes de la escena del crimen. Sandy saluda al presidente y dan un paseo en el que éste le pregunta cómo está Walter y si se sabe algo del asesino. Le responde que no pero que al mando de la investigación está el mejor inspector. El presidente insiste en que Walter es su mejor amigo y que él le ayudó a llegar al cargo y ahora, como tiene poder absoluto, quiere volver a ayudarlo. Por ello ha pensado en proponerle a Walter que asista a una conferencia de prensa como invitado para él darle un abrazo en público. Sandy le agradece el gesto y le tiende la mano, pero al estrechársela el presidente se queja y, ante la mirada de toda la sala, se justifica diciendo que es una lesión y se va a un despacho con sus tres cómplices. Allí le dice a Gloria que cree que en la pelea con Cristie le desgarró un tendón y sugiere operarse, pero ella le dice que tendrían que informar y que Bill cree que es sólo una herida muscular. El presidente Richmond le explica a Gloria que dará la conferencia de prensa porque Walter es como un padre para él.

La conversación torna hacia el ladrón. Han comprobado la matrícula y el coche era robado de un depósito, pero no ha intentado ponerse en contacto con nadie. Richmond les pide perdón por lo ocurrido y les dice que lo consideren sólo como un desliz y, aunque Gloria le advierte que el problema es que alguien lo vio, el presidente dice que nadie le creerá porque no tiene nigua prueba. Acto seguido vemos a Luther con la bolsa

plastificada en la que se encuentra el abrecartas.

Conduciendo su coche, Bill escucha en su grabadora la frase en la que el presidente dice que es un ladrón y que no tiene ninguna prueba.

Al día siguiente, en la cocina, la hija de Luther lee la portada de un periódico donde pone que ha sido asesinada la mujer de Sullivan y en el lugar del crimen se vio a un ladrón de joyas. Se toca la cabeza lamentándose.

Con unas fotografías de por medio, una mujer le dice a Luther que siempre ha sabido escaparse bien, algo que el asocia a su buena suerte. Hablan de pasaportes, carnets de conducir, tarjetas de crédito, pelucas y barbas. Luther se plantea marcharse del país y ella le advierte de que la mayoría de los fugitivos que conoce no aguantan más de cinco años, un número para el asequible. Se despide con un beso.

En comisaría Seth Frank y su ayudante hacen una irónica reconstrucción de los hechos. Se quejan de que nada cuadra, que a lo mejor la mató el que la llevó a casa porque hay dos disparos, uno en la pared y otro en la cabeza de la chica, y sólo hay una bala, con lo cual pudo haber dos armas, según apunta su ayudante. En ese momento, uno de los empleados del servicio secreto testigo y cómplice del crimen, se hace pasar por técnico de la compañía telefónica y le dice que le ha arreglado su problema con los teléfonos, cuando realmente lo que ha hecho ha sido pincharlos para seguir los pasos de la investigación. La hipótesis de su ayudante lleva a Seth a preguntarse cómo, si son dos ladrones, salieron por la ventana después de haber entrado burlando un sistema de seguridad de tres millones de dólares. Bill Burton, el otro hombre del servicio secreto, acude a visitar a Seth su despacho porque el presidente está muy interesado

en el caso y quiere darle todo su apoyo, además de que se le informe de todo lo que se vaya averiguando sobre el caso. El inspector le comunica que aún no tienen ningún dato sobre que pudo ocurrir. Bill, que fue detective, esperará sus noticias. Cuando se va, se cruza con el hombre de la compañía telefónica y le sonríe.

En la mansión, Walter Sullivan habla con un señor llamado McCarthy al que le dice que se quedará en Washington hasta que se descubra qué ha ocurrido. Para ello contrata a un matón a sueldo al que le ingresará un millón de dólares para gastos y dos por cada bala que emplee.

En comisaría analizan el expediente de Luther Whitney, el único ladrón que vive en Washington y pudo cometer el delito. Seth tiene otra hipótesis: pudo ser un único ladrón que intentó hacer creer que fueron dos. Pero advierten que Luther no es un asesino porque nunca mató a nadie.

El inspector acude al museo a buscar a Luther Whitney. Durante un café, Luther se defiende con una coartada: fue ver un partido con un viejo amigo. Además, si hubiera podido entrar por la puerta principal y salir por la ventana sería un ídolo para la Asociación Americana de Personas Retiradas. Seth Frank le pide su opinión y datos de cómo se podría entrar en esa casa, y Whitney, aunque cree que se necesita mucha dedicación, se los da, añadiendo que seguramente fue un único ladrón, un bicho solitario como él. Para poder acabar con el interrogatorio, Luther utiliza una estrategia que no le funciona, diciendo que tiene que ir a revisarse el marcapasos, y a la que el inspector Seth responde con la misma socarronería porque sabe que no lleva tal aparato.

Luther entra en casa de su hija alumbrado por una linterna. Sabe que no está. Mira en el interior de la nevera y se pregunta cuándo Kate

aprenderá a comer como es debido.

Ya en el aeropuerto, y mientras que espera el embarque para su avión en el que huirá del país, esucha la conferencia de prensa del presidente Allan Richmond y pide que apaguen la tele, aunque un segundo después reconsidera su opción y pide que vuelvan a encenderlo. Observa como el presidente rechaza el salvajismo para acabar abrazando a Sullivan y diciéndole que ha sido como un padre para él. Luther expresa su pensamiento en voz alta: llama desgraciado al presidente y lanza una promesa de que no va a huir de él.

En una visita guiada por la Casa Blanca, aparece Luther y deja un sobre para Gloria Rusell. En un despacho del mismo edificio, Gloria Rusell regaña a los dos agentes del servicio secreto, lo que provoca el arrepentimiento de uno de ellos, Bill, por no haber llamado a la policía aquel día, aunque, a su parecer, el ladrón comete el fallo de creer que tiene tiempo y no es así porque el teniente Seth es muy bueno. Está convencido de que cuando le capture se los entregará y podrán deshacerse de él.

Seth Frank va a visitar a la fiscal Kate, de la cual le sorprende su aspecto que no está en concordancia con su reputación de fisca implacable, a pesar de que ella por teléfono le había dicho que no tenía nada que ver con su padre. Ante la insistencia del inspector, Kate le confiesa que, aunque ella cree que será muy complicado encontrar a su padre, tiene un escondite que conoce porque su madre siempre hablaba de él. La fiscal le lleva a la casa de su padre. En ese momento ella descubre algo que no sabía y que la sorprende: todas las fotos que tiene su padre de ella. Con una música sentimentalista de fondo y mientras le muestra las fotos al teniente Frank, le cuenta que su padre no estuvo en todos esos momentos, aunque siempre tuvo la sensación de que su padre le seguía. Seth le pide ayuda diciéndole

que deje un mensaje de preocupación porque su vida peligra en el contestador de Luther, que él garantiza seguridad.

Kate le comunica a Seth que ha quedado con su padre, noticia que también conoce Burton porque le tiene el teléfono pinchado. En esa noche, Kate da vueltas en su dormitorio, Seth repasa un plano, Bill escucha música pensativo, y Luther no para de escuchar el mensaje de su hija con cara de preocupación.

Al día siguiente, los agentes del servicio secreto ensayan tiros de francotirador y Seth prepara a todo su equipo a los alrededores del Café Alonso, donde también descubrimos a Bill Barton y a Tim. Este último también está preparando su arma en el interior de una furgoneta, y McCarthy, el matón a sueldo, lo hace en lo alto de un edificio. En ese momento también llega Kate y se sienta en una mesa ante la mirada de todos los que forman el despliegue policial. Luther se presenta disfrazado y rápidamente se dirige a su hija y le dice que tiene que creerlo, que él no mató a esa mujer. Justo cuando McCarthy le va a disparar, un reflejo de un cristal que estaban limpiando en el edificio de enfrente le hace perder el tiro. Entonces todos los policías corren para intentar capturarlo. Eso provoca un caos generalizado. Cuando Seth y Bill Burton llegan a la mesa, la gabardina está en el suelo. Luther huye a través de la cafetería disfrazado de comandante. Kate abandona el lugar y, acompañada por Seth, se va a casa, donde le ofrece algo para comer. Cuando abre la nevera y descubre que está llena, no como ella la había dejado, deduce que su padre está allí. Con la excusa de que está cansada despide al inspector y, cuando ya éste se ha marchado, continúa apoyada en la puerta diciendo, aparentemente sin dirigirse a nadie, que le ha fallado dos veces a su padre. Luther aparece entre la oscuridad y le cuenta lo que pasó. Kate quiere saber si los hombres que estaban en la casa de los Sullivan eran los mismos que le habían disparado a él esa tarde, pero su padre tiene dudas sobre si son ellos

o alguien contratado por el vicepresidente. Le cuenta también que estaba en el aeropuerto a punto de huir y por qué se echó atrás. Su hija quiere saber qué va a hacer ahora, pero Luther le dice que ya pensará algo. Cuando va a irse Kate le advierte de que salir es peligroso, pero eso no es una novedad para Luther.

Al día siguiente el ladrón le lleva un paquete a Gloria Russell con el que le hace pensar que Richmond le ha regalado una gargantilla por el rescate, que es la que llevaba Cristie la noche de su asesinato. Por la noche, la señorita Russell luce la gargantilla y se dirige al presidente para darle las gracias e invitarle a bailar, momento que aprovechan para ponerse al día. El presidente le confiesa que la gargantilla es de Cristie Sullivan y ella le cuenta que había recibido una foto del abrecartas, uno de los objetos del crimen.

A la mañana siguiente, en el despacho del presidente, deciden cómo convencer a Kate para que entregue a su padre con la excusa del amor a su país. Seth recibe una llamada de Luther para preguntarle por Kate, pero el inspector le dice que son los del servicio secreto los que se encargan de la vigilancia de su hija.

De repente Luther arranca en su coche a toda velocidad. En otro lugar, Kate se sube en el suyo y se dirige al sitio donde va a correr. Los del servicio secreto van hacia el mismo lugar. En el siguiente plano estos golpean el coche de Kate que se desprende por el precipicio. Luther sólo puede observar lo ocurrido desde arriba.

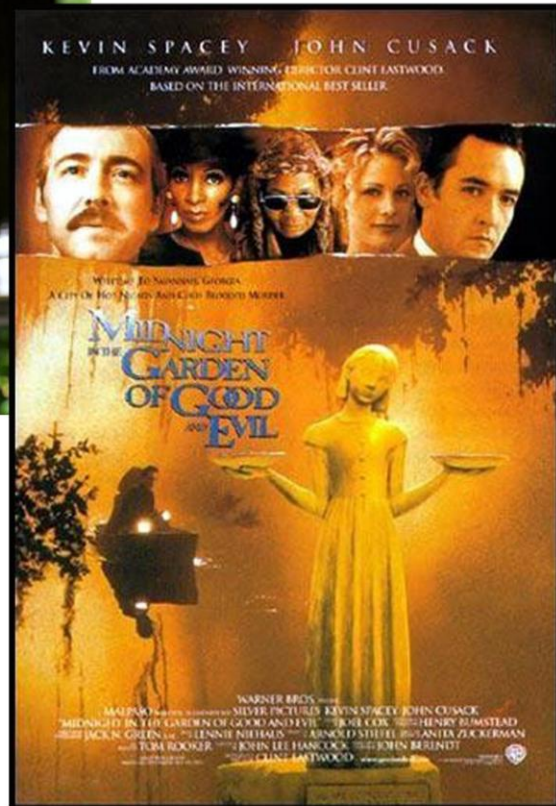
La siguiente escena nos lleva hasta un hospital en el que está Kate ingresada. Tim, disfrazado de médico, observa que no hay nadie alrededor y se introduce en la habitación con una jeringuilla. Justo en el momento en

que coge el brazo de Kate para pincharle, aparece Luther y le mata mientras le dice que han traspasado los límites al meterse con su niña.

De nuevo en la oscuridad de la noche, Luther consigue acceder al coche que traslada a Walter Sullivan para contarle lo que pasó aquella noche en su casa. Al principio el vicepresidente no le cree porque, a pesar de que conoce bien la fama de mujeriego de Allan, piensa que nunca le traicionaría ya que él le dio la presidencia. El ladrón usa sus armas para demostrarle que fue el presidente: sabe que Cristie había estado enferma, algo que Walter no le había contado a nadie. Finalmente le entrega el abrecartas y lo deja en la puerta de la Casa Blanca.

Mientras Seth acude al despacho de Bill Burton y descubre que se ha suicidado, dejando una nota en la que se disculpa, Sullivan ha entrado en la Casa Blanca y se dirige hacia el despacho de Allan con el abrecartas en la mano. En su aproximación se ven flashes, imágenes que acuden a su mente, de la noche del crimen y de la conferencia. El presidente Allan Richmond le recibe con una sonrisa.

Luther acaba de llegar al hospital. En ese momento escucha en la radio la noticia de que Walter Sullivan se ha reunido con Allan Richmond. Después de unos instantes con su hija, Luther va a coger un café y se da cuenta de que el personal del hospital está viendo las noticias porque acaban de comunicar que el presidente se ha quitado la vida. Llega justo en el momento en que una reportera entrevista a Sullivan sobre la razón por la que pudo haberse suicidado Richmond con un abrecartas y el vicepresidente le contestá que le quedará esa duda para toda la vida porque Allan era como un hijo para él. Ahí Luther regresa a la habitación de su hija, donde se encuentra Seth, que lo saluda y se va. Kate le dice a su padre que se va a poner bien. La última escena nos muestra a Luther dibujando apaciblemente mientras cuida de su hija Kate en el hospital.



20. MEDIANOCHE EN EL JARDÍN DEL BIEN Y DEL MAL (MIDNIGHT IN THE GARDEN OF GOOD AND EVIL, 1997)

20.1 Análisis

Clint Eastwood vuelve, si es que alguna vez lo abandonó, a la senda de lo fantasmagórico con esta película: *“Me gusta no estar en el sitio en el que esperan encontrarme... Y sorprenderme a mí mismo. Me gusta probar cosas completamente distintas entre sí, algo que mi carrera me permite. Para un actor o un director resulta peligroso trabajar solamente en un género, en una dirección: se arriesga a caer en la autoparodia. Y si se cae en ella, ya no existe la motivación”*¹²².

Se trata de una novela de John Berendt, adaptada por John Lee Hancock, como ya lo había hecho también en *“Un Mundo Perfecto”*. En ella se describe la extraña vida que posee la ciudad de Savannah, aunque lo más curioso es que los hechos se basan en la realidad. *“Medianoche en el Jardín del Bien y del Mal” fue fruto de la casualidad; me habían pasado el guión y, en principio, no me interesó demasiado. Un torneo de golf me había llevado a Georgia y unos amigos quisieron que conociera Savannah, la ciudad que es considerada la joya de su corona regional. Allí, muchas de las personas*

¹²² EASTWOOD, Clint (1998): Minuit dans le jardin du Bien et du Mal. *Les Inrockuptibles*, 142, 42.

que vivieron los hechos reales que la película narra comenzaron a contarme sus historias, cada cual a su manera. Y no todas las versiones sonaban iguales. Fue entonces cuando empezó a interesarme aquel guión”.¹²³

Uno de los principales problemas de la película reside en su difícil extrapolación fuera del territorio local o, a lo sumo, estadounidense. *“Puede sorprender a cierta gente, no lo dudo, pero yo estoy en una etapa de la vida en la que no me interesa repetirme. Creo que mi oficio es contar historias, no importa de qué género ni de qué época. Yo siempre me he tenido por tolerante respecto a las formas de vida de los demás. Pero resulta divertido narrar historias de cosas que no entiendes. Y esto me sucede con la gente de Savannah, que van a lo suyo, o llevan moscas o son drag queens, hacen lo que quieren”.¹²⁴*

La historia de Savannah es poco conocida y, fruto de ese desconocimiento, vino el escaso éxito de crítica y público. Eastwood se distingue por no dar al espectador más detalles de los necesarios, pero en esta ocasión, y como excepción que confirma la regla, el californiano peca de elíptico, perdiendo el argumento gran parte de su atractivo. *“Me gustaba el ambiente de Savannah. El personaje principal, el periodista, nos hace emprender un viaje con él. Es una población con una historia tremenda y una estructura social interesante”.¹²⁵*

Savannah es una de las pocas ciudades que fueron respetadas en la Guerra de Secesión estadounidense. Considerada como la joya del Sur, los confederados convencieron a los nordistas para que no la arrasaran y por eso todavía conserva su belleza del siglo XVIII.

¹²³ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 255

¹²⁴ LERMAN, Gabriel (1998): Medianoche en el jardín del bien y del mal. *Imágenes de actualidad*, abril, 23.

¹²⁵ SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Pág. 230

Concebida como un antiguo campamento romano, destaca por su urbanismo y tradición. Pero también por sus rarezas. Es ahí donde Eastwood no hace el hincapié suficiente como para pensar que lo suyo no es un cuento de hadas sino que se dedica a narrar lo ocurrido con Jim Williams en 1981.

En *“Medianoche...”* aparece un personaje tan extravagante como Lady Chabilis, un transexual que orienta al periodista John Kelso por las calles más oscuras de Savannah. Lo cierto es que Lady Chabilis se interpreta a sí misma, y su papel se ajusta a lo que realmente ocurrió en ese año de la década de los ochenta.

Otros personajes inquietantes son Luther Driggers o la vidente Minerva. El primero luce moscas colgando de hilos al haberse quedado la patente del cazamoscas que inventó la empresa para la que trabajaba. También exhibe un bote de veneno que amenaza con verter a la red de agua potable. *“Traté de hablar con los personajes del libro de John, por ejemplo con el que lleva las moscas atadas a cordeles. Me reuní con él y vi que ya no lo hacía, aunque reconoció que lo había hecho en un momento dado. Estas rarezas son las que hacen que el libro sea único. Muestra una clase de locura muy especial, pero rezuma también tolerancia”*¹²⁶.

La segunda, se constituye en guía espiritual de Jim Williams a través de magia blanca y magia negra. Ambos personajes, por estrambóticos que parezcan, también fueron reales, pero Eastwood los deja casi en el terreno cómico a través de una narrativa que sólo pretende potenciar la relación entre los personajes del mecenas Williams y el periodista Kelso.

¹²⁶ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 255

Es precisamente el tratamiento de estas relaciones donde Eastwood se vuelve a mostrar más eficaz en su narrativa audiovisual. Trata con dos actores consagrados, Kevin Spacey, en el papel del Jim Williams, y John Cusack, en el del periodista John Kelso. El de Carmel descarga sobre sus hombros el peso de la película, atribuyéndole a Kelso mayor papel que el que incluso tenía en la novela original.

El resultado es brillante. La dirección de actores vuelve a ser uno de los puntos fuertes de Eastwood y consigue que ambos personajes sobrevuelen las rarezas narrativas expuestas anteriormente. Para cerrar el círculo, Eastwood da un papel importante a su hija Alison, que ya había actuado con él en *“En la Cuerda Floja”* (*“Tightrope”*, Wolfgang Petersen, 1984).

Será la encargada de mostrar la otra Savannah a Kelso, la de las fiestas en las grandes residencias y los excesos. Y en este punto, Eastwood también aprovecha para denunciar la sociedad clasista existente en Savannah. *“El film denuncia la hipocresía social y política, tanto del Norte como del Sur. La historia de John Berendt le sirve a Eastwood para mostrar de una vez por todas lo que piensa de su Sur y la relatividad de la verdad: “como en el arte, la verdad está en el ojo de quien la mira”, dice Williams”*¹²⁷.

La iluminación vuelve a ser un elemento a favor de Eastwood. La película posee una fotografía cristalina, con haces de luz invadiéndolo todo. Sólo en las escenas del cementerio Eastwood deja que la oscuridad propia de la magia que practica la vidente rodee a los protagonistas.

La banda sonora será un sentido homenaje a Johnny Mercer, famoso creador de canciones en Savannah y nieto del general que mandó construir

¹²⁷ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 257

el palacio donde vive Jim Williams en la película. Eastwood habla de Savannah para Savannah una vez más, constituyéndose en un arma de doble filo, como hemos apuntado anteriormente.

Decíamos al principio de este capítulo que la temática fantasmagórica vuelve a la filmografía de Clint. Lo cierto es que aquí es eje central de la narrativa aunque en el resto de sus películas es una constante que tener en cuenta. Las referencias a las magias blanca y negra, el espíritu del joven asesinado y lo inverosímil son frecuentes en un Eastwood cada vez más cómodo en este terreno.

Aunque no las críticas no sean favorables ni en este aspecto ni en la película en su conjunto:

“Falta esa sensibilidad especial que requiere el tratamiento de lo fantástico, tanto en las secuencias con magia vudú, malas, como, sobre todo, en el error mayúsculo que supone el desenlace: tras un momento espléndido, y clave, a cargo de Kevin Spacey, que aportaría el colofón idóneo, Eastwood, en absurda fidelidad a la novela, lo arruina brindando la muerte de éste por una súbita acción sobrenatural, que se pretende esotérica y bíblica a la par.

Clint se revela por igual descentrado y desbordado, y malgasta así la estupenda posibilidad de articular un thriller esquivo y turbador, sustentado en las diferencias y semejanzas entre culpabilidad y responsabilidad, en el choque entre cierto

*tipo de integridad y la relatividad ética que pude envolver determinada acción criminal*¹²⁸.

*“Es la película más lánguida que Clint haya filmado jamás, y carece de la vivacidad que aporta el intento de probar cosas nuevas, presente incluso en sus films de género menos ambiciosos. La mayor parte del tiempo parece una cinta consciente pero dispersa, y ninguno de sus personajes llega a cobrar vida*¹²⁹.

20.2 Sinopsis

La película comienza con un travelling de profundidad de cámara, el cuál va recorriendo un prado verde, un río... Se hace una fusión de cámara y se descubren copas de árboles. Hace un barrido hacia abajo, es decir recorriendo el tronco de los árboles, e inmediatamente se hace otra fusión en la que aparece un pequeño pórtico bajo el cual se descubre una lápida, de la que se hace un primer plano. En ella está inscrito: *“John Herndon Mercer (Johnny). Nov. 18, 1909; June 25, 1976. And the Angels Sing”*. La lápida es un homenaje al letrista, compositor y cantante americano Johnny Mercer. Otra nueva transición nos muestra en una panorámica una estatua de una niña, con un plato en cada mano, equilibrados como una balanza.

Todo este recorrido se produce a la vez que suena la canción *Skilark*, compuesta por Johnny Mercer y Hoagy Carmichael. La historia está ambientada en Savannah. Un policía a caballo recorre el parque Forsait, cuando de repente pasa por delante de una mujer de raza negra sentada en un banco, desaliñada, vestida con muchos harapos y el pelo enmarañado. Se

¹²⁸ AGUILAR, Carlos (2009): *Clint Eastwood*. Madrid. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Pág. 226.

¹²⁹ SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Pág. 230.

llama Minerva y es vidente. Estaba sacando ciertos utensilios de un bolso cuando de repente se le acerca una ardilla. Minerva ya la conocía, la llamaba Flabious, y la espanta.

Inmediatamente después suena el ruido de un avión, Minerva mira al aire y se echa a reír, como si esperara esa llegada. El avión aterriza en el aeropuerto. El recién llegado periodista neoyorkino, John Kelso, tras salir del aeropuerto, pregunta al conductor de un autobús turístico si pasaba por la calle Johns; el conductor le dice que sí, así que Kelso decide subir al vehículo.

Cuando el autobús llega al parque Forsait, John se baja. Recorre las calles con el objetivo de llegar a casa de un adinerado y pintoresco personaje de Savannah, Jim Williams, donde se hospedaría un tiempo hasta que acabe un reportaje para la revista 'Ciudad y Campo', sobre la fiesta de Navidad que éste señor iba a celebrar la noche del día siguiente en su casa.

En el camino se encuentra con un joven que estaba limpiando su coche. John se queda mirándolo; el joven llamado Billy Hanson se siente intimidado y empieza a vacilarle, pero Kelso decide no prestarle de atención. Llega al portal de la casa donde una anciana se asoma por el balcón, se presenta como Mrs. Baxter, y le invita a entrar.

Después de dejar los bultos, John decide ir al lugar de trabajo del señor Williams. Le recibe su abogado, Sonny Stiler, que le pide que firmase un contrato de derecho editorial de Jim, a lo que John se niega. Ante la imposibilidad de salirse con la suya, Stiler decide acompañar al señor Kelso a la sala donde le esperaba Jim. Tras su presentación, el señor Williams le invita a dar un paseo por el parque. La secretaria le pide a Jim que pasee al perro de Sonny, Adam, famoso por ser la mascota universitaria. Al salir a la

calle se encuentran con un hombre haciendo como que paseaba a un perro, pero sin el perro, y John se queda anonadado. La razón de ello, según lo que le dijo Jim, era que al morir el dueño de ese perro, pidió a su criado Mr. Glover en el testamento, que por darle un paseo al perro recibiría una paga; el perro murió dos años después de que muriera su dueño, pero el mayordomo, por cobrar, seguía haciendo como que lo paseaba.

Jim invita a John a la fiesta de hombres solteros que iba a celebrar en su otra casa esa noche, pero se niega. Entonces le propone ir a visitar su taller situado en las cocheras, que ocupaba una manzana entera, donde realizaba restauraciones de pinturas. A John le llamó la atención una obra que estaba sobrepintada.

Al caer la noche, John se recoge en el dormitorio. En la casa de enfrente también se estaba celebrando una fiesta, pero él se acuesta a dormir. A mitad de la noche llaman a su puerta, abre y se encuentra a una atractiva mujer, llamada Mandy Nicholls, que era la compañera artística del okupa de la casa de enfrente, Joe Odom, que había aprovechado la ausencia del dueño, para usurpar la casa de la cual le habían dejado a cargo de regar las plantas. Mandy le pide cubitos de hielo y le propone ir a la fiesta, y en este caso John sí acepta la invitación.

La noche siguiente, John va a la casa donde se iba a celebrar la fiesta navideña, con el esmoquin que esa mañana le había enviado Jim. Al llegar se encuentra con el fotógrafo de Jim, Jeff Braswell. La celebración da comienzo con la llegada de los invitados a los que Jim va saludando. Entre los asistentes destacó una mujer, Serena Dawes, setentona con talante divo que en su época fue una mujer de oro. Jim se la presenta a John, que acaba inquietado por la conversación que mantiene con ella, que le habla de cómo murió su marido volándose los sesos con una pistola del 65 y a su vez saca

una pistola de su bolso y empieza a jugar con ella apuntando a John, hasta que éste decide retirarse de ese grupo de chalados.

Jim le hace ir al piso de arriba para enseñarle su más preciada reliquia, la daga con la que el príncipe Yusúpov mató a Rasputín. Su conversación se vio interrumpida por la llegada del joven Billy, que estaba bastante malhumorado y amenaza a Jim con una botella rota para que le diera dinero para colocarse. Ante la negativa de Jim, Billy abandona la sala. Según Jim, ese joven trabajaba eventualmente en el taller. Acaba la ceremonia, de la que los invitados quedan muy satisfechos. John decide irse a dormir.

A media noche Kelso se desvela con el sonar de la alarma de la policía. Según le contaron los vecinos, Jim había asesinado a Billy. Kelso decide entrar en la casa, donde se encuentra a Sonny, muchos policías y Jeff, el fotógrafo. Llega a la sala de estar, y se encuentra a Jim prestando declaración. Según éste, Billy llegó a casa muy violento, más de lo normal, discutieron, y de repente le dijo *“puede que yo me marche mañana, pero maldita sea, tú te marcharás esta noche”*, sacó la pistola y le disparó dos veces, aunque fueron tiros perdidos. Entonces Jim como autodefensa sacó la suya y le disparó tres veces, una en el costado, y dos en la espalda.

Una vez oída la versión del acusado, John Kelso se dirigió a la sala donde estaba desplomado el cuerpo de Billy y se quedó mirándolo estupefacto. Jeff se le acerca y le da el carrete de fotos de la fiesta. Supuestamente John al día siguiente iba a volver a casa, pero tras el tiroteo vio una oportunidad única para escribir un libro sobre la historia del asesinato de Billy, así que decidió quedarse y se lo comunica a Jim. Éste lo acepta con la condición de que comparta la información que vaya a usar

para escribirlo. Después de la conversación, John decide ponerse manos a la obra con el desvelo del caso.

Va a visitar a una vedette *drag queen* llamada Chabilis Deveau, que primero le cierra la puerta en las narices. Pero John insiste y espera en su coche a que Chabilis salga de su casa para seguirla. Tras salir ella de un establecimiento, se encuentra a Kelso fuera del coche con un ramo de flores que le pregunta sobre Billy y si ella fue su amante, a lo que Chabilis responde que la amante era su ex compañera de piso Corín y le da una mala descripción de Billy.

Está John tomando algo en la barra de un bar, cuando de repente entra un hombre con moscas atadas con hilos a su chaqueta. Se llamaba Luther Drigers. Si no comía, los vecinos sabían que cabía la posibilidad de que contaminara con veneno el abastecimiento de aguas de Savannah, y viceversa. Su objetivo era acabar con toda la población. Cuando la camarera le cuenta esto a John, éste se qued estupefacto.

Esa misma noche Jim pide a John que le acompañe al cementerio. Una vez allí, Jim se queda enfrente de la tumba cuya inscripción ponía “*Dr. Louis Bouzzard 1900-1981*”. El doctor Bouzzard era el marido de Minerva, la practicante de vudú más importante del condado.

De repente llega Minerva la vidente, que iba a realizar una conexión con el mundo de los muertos para comunicarse con Billy. Tenían que darse prisa porque, según Minerva, tenían que aprovechar la hora de los muertos, media hora antes de medianoche para el bien, y media hora después de medianoche para el mal, y necesitaba ambas cosas. La conclusión de este acto era que Jim tenía que suplicar todos los días el perdón de Billy. Éste,

que aún muerto buscaba venganza, quería que Jim declarase que lo odiaba para que así le condenasen.

Esa misma noche, John se encuentra con Joe y le pregunta si quiere acompañarle al espectáculo que esa noche Chablis iba a dar en un club. Tras su actuación, una especie de monólogo erótico, John va a verle al camerino y la entrevista.

Al día siguiente por la mañana John Kelso va al trabajo de Jim y nada más llegar Sonny le da la noticia de que han acusado a Jim de asesinato en primer grado.

Ya en el juzgado, el caso lo lleva el juez Samuel L. White. Tras una tanda de argumentos expuestos por los dos abogados, el magistrado da fin a la sesión y John va a ver a Jim a la sala de visitas para que le vuelva a relatar los hechos, momento que el acusado aprovecha para pedirle que actúe de testigo por lo que vio la noche de Navidad y confesarle la relación que mantenía con Billy; era su prostituto.

Inmediatamente después John va a visitar el club de *bridge* para casadas, donde es recibido por la directora. Según ésta, Jim era un buen amigo de ellas. La directora se tiene que ir a supervisar la cocina y John se pone a escuchar detrás de la puerta lo que las señoras comentaban sobre el asesinato; decían que Billy no podía haber disparado a Jim, dado que no tenía restos de pólvora en la mano, y que, además, los disparos de Billy no se correspondían con la versión de Jim. Estos comentarios hicieron despertar las sospechas de John, que se dedicó el resto del día a recoger declaraciones de gente que conocía a Jim, entre la que se encontraba Serena Dewis, que dijo que mucha gente había quedado resentida por la muerte del increíble chaperó Billy, hombres y mujeres que no habían quedado

satisfechos, tras estar a la cola de los cuantiosos favores sexuales que Billy tenía que haberles brindado, siempre con el fin de conseguir algo a cambio.

Tras hacer su ronda, John va a visitar a Sonny, el cual le va a explicar cuáles van a ser sus armas para ganar el juicio: primero, los restos de pólvora en las manos de Billy, y segundo, el trabajo negligente de la policía al no controlar a las personas que habían en la escena del crimen, a gente que no debía estar ahí como John, teniendo como prueba de ello las fotos que hizo Jeff.

Por la noche, John estaba de paseo cuando decidió entrar en un bar. Dio la casualidad de que en ese establecimiento estaban actuando Mandy como cantante y Joe al piano y se quedó a escucharlos. Tras el acto John invita a Mandy a tomar un café para acabar acompañándola a casa y besándola porque siente que se ha enamorado de ella.

Llega el día siguiente. De nuevo en el juzgado cada abogado expone su teoría patriótica y sensibilizadora. Se inicia otra sesión en la que se ha prestado a declarar el inspector Boone, que supuestamente guarda las pruebas del estudio forense del cuerpo de Billy. Primero le interroga el abogado de Billy, que le hace declarar al inspector que el asesinato fue un montaje. Luego le toca el turno a Sonny y el inspector declara que había sangre en la mano de empuñar la pistola de la víctima, lo cual implicaba que no podía haber agarrado ningún arma. Por otro lado, Sonny empieza a usar sus armas de defensa y demuestra el poco control que la policía tenía de la gente que había en la escena del crimen. Tras el inspector sale a declarar George Tucker, amigo y amante de Billy. George declaró la relación existente entre Jim y Billy y las continuas discusiones que tenían, noticia que dejó boquiabierto al jurado. Además, Sonny le hizo sacar a George el problema con las drogas que tenía Billy, y cómo un mes antes de

su asesinato sufrió una sobredosis y fue ayudado por Jim para que lo ingresaran.

Al acabar la sesión en el juicio, John va a visitar a Chabilis con una invitación para que vaya a declarar a favor de Jim. Ésta se resiste en principio, pero acaba aceptando, y a la mañana siguiente en su declaración da a conocer la relación entre Corín y Billy, el consumo abusivo de drogas por parte del joven y su carácter violento cuando estaba colocado.

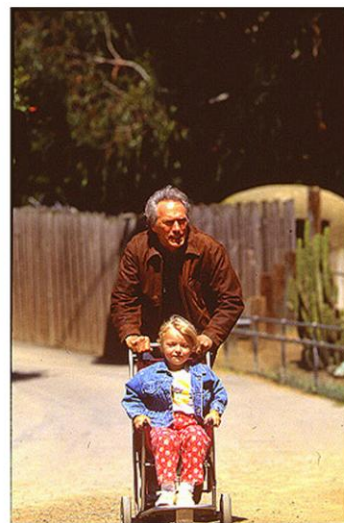
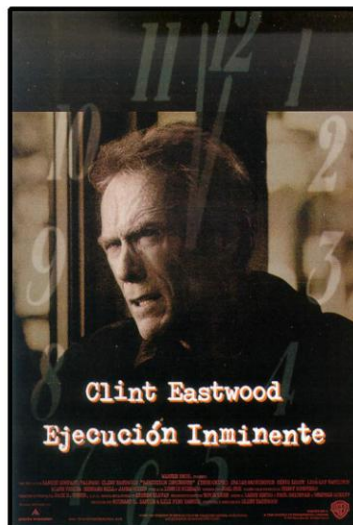
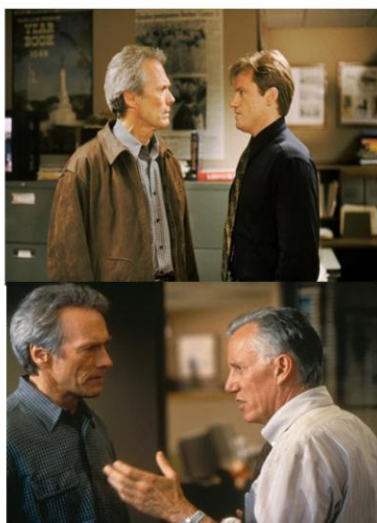
Sonny y John se van tomar algo y el abogado le declara su preocupación con respecto al tema de los restos de pólvora, lo que lleva a John a acudir al depósito de cadáveres, para lo que le pide a Mandy que le acompañe. Así descubre que Billy estuvo un tiempo sin que le pusieran las bolsas protectoras en las manos, hasta que llegó la enfermera Sara Warren, que fue quien se las colocó. Ese tiempo que pasó sin las bolsas fue más que suficiente como para que alguien retirase los restos de pólvora.

Al día siguiente John fue directamente a ver a Jim para darle la noticia, cuando éste le sorprendió con la versión real de los hechos: Billy empuñó un arma, pero estaba con seguro, por lo que no disparó. Esta noticia conmociona a John que descubre que durante todo este tiempo había estado protegiendo a un asesino. En ese momento entra Sonny a la sala y le cuenta la noticia que John no le había podido dar. Jim, al ver que con esas pruebas podía ganar el juicio y ser declarado inocente, decide no contarle la verdad a Sonny, lo que provoca la decepción de John, que abandona la sala. El periodista decide saciar su rencor pasando la noche con Mandy.

De nuevo en el juzgado, Jim confirma su homosexualidad. Tras él declara la enfermera Sara Warren, última prueba que permite acabar declarando a Jim inocente. Se produce una injusticia social, ¿o no?

Según Minerva, la vidente, Billy, aún muerto, reclamaba justicia. Al día siguiente, estando Jim en su casa, en la habitación donde había tenido lugar el asesinato, en un momento de reflexión, tuvo una alucinación en la que vio a Billy, e inmediatamente después le dio un infarto y murió. Ahora sí que se hizo justicia y Billy por fin, pudo descansar en paz.

John por su parte decidió quedarse en Savannah con Mandy. A partir de ahí se suceden las mismas imágenes que al principio de la película pero a la inversa. Minerva sentada en un banco con Flabious, Mandy y John paseando por el parque con Chablin, primer plano de la lápida de Billy, otro primer plano de la lápida de Jim Williams y para finalizar la estatua de la niña con un plato en cada mano cual balanza, estatua que representa la justicia. Mientras se enfoca a la Justicia, vuelve a sonar la misma canción del principio, *Skilark*.



21. EJECUCIÓN INMINENTE (TRUE CRIME, 1999)

21.1 Análisis

El *thriller* no era ni mucho menos un género desconocido para Clint Eastwood. Y por eso se dejó seducir por un proyecto de género tan clásico como el de esta película. La narrativa va a responder fielmente a este clasicismo, de la que no se apartara ni un solo segundo.

“Utiliza con inteligencia la acción paralela clásica, entre la ejecución (casi un documental a pesar de haberse visto muchas veces en el cine) y la concienciación del periodista. Pero todo sin desprenderse de su propio estigma, el que ha venido configurando a lo largo de toda su vida”¹³⁰.

Esgrimirá en paralelo dos historias: la de Steve Everett, un veterano periodista con una sola virtud, la de tener un instinto fenomenal para su trabajo, y la del preso Beechum. En el resto de facetas de su vida, Everett es un auténtico desastre. Se acuesta con la mujer de su jefe, no se hace cargo de su familia y no ha medrado en su profesión por sus continuos problemas con sus superiores.

“La interpretación de Clint del periodista atribulado es magnífica, cómico, disoluto y sólo heroico a regañadientes

¹³⁰ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 261.

*cuando, al final, corre a toda velocidad por la noche en su coche decrepito llevando a un testigo y las pruebas materiales que han de valer el perdón del gobernador antes de que tenga lugar la ejecución*¹³¹.

Sobre él, interpretado por el propio Eastwood, recaerá el peso del argumento. Pero con el descubrimiento del caso de Frank Louis Beechum, un joven negro encarcelado y condenado a muerte, interpretado por Isaiah Washington, se bifurca el argumento.

Everett y Beechum son dos personajes antitéticos. El reo no tiene absolutamente nada más que su familia, mientras que el periodista es un desastre en el terreno familiar pero goza de las bondades del *bon vivant*. La discutida escena final de la cinta no hará más que remarcar este hecho: si bien Beechum ya goza de libertad, sigue acompañado de su mujer y su hija, mientras que Everett está solo y sin trabajo, aunque con un gran porvenir en la literatura con un libro sobre la historia del primero.

Eastwood y Washington refuerzan el poder de sus personajes con una gran interpretación y dirección, obviamente esta última faceta sólo en el caso de Clint sobre sí mismo y sobre Washington. Especialmente desgarradora es la escena en la que, por última vez, Beechum tiene que despedirse de su mujer y su hija.

Si Washington muestra un registro dramático intensísimo, Eastwood recrudece todavía más la escena con un manejo de la cámara discreto, casi perverso. Nos hace sentirnos culpables por estar viendo una secuencia de tanta intimidad como ésta de la despedida final. *“La mujer de Fred Beechum hace todo lo que puede para proteger a la pequeña, pero su*

¹³¹ SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Pág. 234.

*lamento desconsolado cuando se lo llevan por última vez de la sala de visitas es uno de los momentos más desgarradores de toda la filmografía de Clint*¹³².

La escena final es una de las más discutidas por los críticos. Si bien unos la valoran positivamente: *“Este autor considera que la secuencia final, en la que un Eastwood mujeriego y ligón a punto de ganar el Pulitzer se cruza por Navidad con el condenado a muerte y su familia, es precisamente la expresión de la voluntad del director clamando contra la injusticia y rebelándose contra la dramática realidad*¹³³.

*“Es el final perfecto para lo que es, a su manera, una película perfecta, el tipo de film que todo el mundo trata como un producto rutinario, como si el talento mostrado en su realización fuese algo habitual, como si el modo en que contiene las emociones en lugar de elevarlas a niveles frenéticos fuera algo corriente*¹³⁴.

Otros prácticamente la denigran hasta lo más bajo: *“Los dos minutos finales no son más que, en palabras de Ángel Fernández-Santos, ‘un pegote disparatado, un caramelo navideño... que tiene toda la pinta de un happy end impuesto o pactado’. Parece añadido a posta por Eastwood para dejarlo bien separado de su película.*¹³⁵

El californiano, además, aprovecha para volver a hacer gala de su *americanismo* más crítico. Aborda la problemática de la pena de muerte y a ello le suma el que sea un negro el que esté entre rejas. *“No sé si la película*

¹³² SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Pág. 233

¹³³ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 256

¹³⁴ SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Pág. 234

¹³⁵ LAVIANA, Juan Carlos en AA.VV. (2009): *El universo de Clint Eastwood*. Madrid. Notorius. Pág. 123.

*va tanto de razas como de justicia. Es sobre alguien que ha sido encarcelado bajo cargos falsos*¹³⁶.

Nadie tan encasillado como él en el papel de republicano conservador para hacer un juicio crítico tan severo, e incluso molesto en ocasiones, como el propio Eastwood: *“Mi mensaje es un estudio de personajes mientras se resuelve un misterio. No es el tipo de películas que se hacen ahora. Tiene el problema de que cuenta una historia. Nunca traté de hacer una cruzada personal con mis películas. Socialmente soy un liberal y físicamente un conservador, mucho antes de que esto se pusiera de moda*¹³⁷.

Aunque ya lo hemos apuntado al principio de este capítulo conviene destacar la presencia de otro personaje, otro más, perdedor. Steve Everett ha conseguido salir perdiendo durante toda su vida y con el caso de Beechum se le presenta la oportunidad de redimir, sólo en parte, sus pecados.

Eastwood vuelve a sentir debilidad por los que no han alcanzado la fama ni el éxito. De hecho, Everett, ni cumpliendo el objetivo de sacar de la cárcel al reo dejará de seguir perdiendo, puesto que su familia ya es irre recuperable. *“Eastwood retoma su recurrente tipología de loser individualista y autodestructivo, tan irónico como recto, solo contra todos, dispuesto a demostrar por enésima vez que su olfato es infalible por naturaleza; existe una inverosimilitud físico-dramática del personaje*¹³⁸.

Si hemos destacado la importancia del montaje, la iluminación o el sonido en otros capítulos de la presente tesis, en este caso hay que hacerlo de nuevo sin lugar a dudas. Pero en este caso por su falta de protagonismo. El *film* es tan clásico que no necesita añadiduras y responde a los esquemas

¹³⁶ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 255

¹³⁷ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 255

¹³⁸ AGUILAR, Carlos (2009): *Clint Eastwood*. Madrid. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Págs. 228.

propios del género: “*No por evidente resulta más clara la manera de marcar el paso del tiempo en una película cuyo arco temporal es de poco más de veinticuatro horas. Eastwood recurre a todos los motivos clásicos*”¹³⁹.

El éxito de crítica y público fue escaso en Estados Unidos. Pareció que los norteamericanos dejaban por primera vez de lado una película en la que Clint era el cabeza de cartel, protagonista, y la historia sólo servía para ensalzarle todavía más. “*Es un epíteto personalista por dos cosas: la trama, pues aunque adapte la novela homónima, incorpora claras reminiscencias de varios de sus éxitos previos, desde “Escalofrío en la noche” hasta “Sin perdón”; y la familia que aparece en el reparto (su hija Francesca Fisher Eastwood, la madre de ésta, Frances Fisher, y la nueva esposa del director, Dina Ruiz). Además la ciudad de Oakland, donde transcurre la acción, es donde Eastwood vivió durante más tiempo en su nómada juventud*”¹⁴⁰.

Era el turno de una historia más coral como la de su siguiente obra cinematográfica: “*Space Cowboys*”.

21.2 Sinopsis

Una toma a nivel del mar enmarca la prisión de San Quentín. La cámara se eleva y el rótulo aclara que ese es el penal del estado de California. Dentro de la prisión, un preso es examinado por un médico que da el visto bueno a su estado de salud. El alcaide se dirige al preso, de raza negra, llamado Frank, y le pide que orine en un recipiente para hacerse un análisis.

¹³⁹ CASAS, Quim (2003): *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*. Madrid. Ediciones Jaguar. Pág. 161.

¹⁴⁰ AGUILAR, Carlos (2009): *Clint Eastwood*. Madrid. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Págs. 229-230.

En el interior de un bar, una joven y un señor mayor conversan sobre su trabajo en un periódico. Él no duda en cortejar a la chica, llegando incluso a besarla, pero ella decide no corresponderle por estimarlo poco apropiado al estar él casado. Cuando la joven periodista sale del bar se mete en su coche y conduce por una lluviosa carretera a demasiada velocidad, por lo que termina estrellándose contra un camión.

Mientras, en la prisión, Frank sueña y recuerda una escena donde aparecen las que parecen ser su mujer y su hija. Pero el sueño se pierde y despierta en la celda donde el guarda que lo vigila mecanografía los horarios de todo lo que hace.

Ya de día, una gran rotativa muestra al director de un periódico que conversa insensiblemente sobre la noticia de la muerte de la joven, que trabajaba para él. Su principal problema es que Michelle, la chica, iba a cubrir un par de informaciones y ahora tendrán que destinar a otra persona. Steve Everett, el veterano periodista que intentó conquistar a la finada, es el elegido, pero su decisión no agrada a Bob, jefe de Local. Tras una pequeña discusión, Alan, el director, impone su criterio alabando las bondades de Steve, entre las que destaca haber desenmascarado al alcalde de Nueva York, aunque tuviera que dimitir por ello.

Steve conversa en la cama de una habitación con una mujer a la que le explica por qué le echaron de Nueva York. La razón difiere de la de su director, puesto que según él le despidieron al pillarle en el almacén del diario con la hija del propietario, que además era menor. Después Alan le ofreció su puesto actual, según cuenta Steve, y justo en ese momento se revela que la mujer con la que está es la esposa de Bob, reincidiendo en su conducta. Para sorpresa de ambos, Bob telefonea a su mujer y pregunta por Steve para darle el recado.

En la celda, el alcaide informa a Frank de que hoy puede pedir la cena que quiera, al ser la última antes de que le ejecuten. Después, continúa contándole cómo es el proceso que va a seguir hasta su ejecución por inyección letal. Tras salir del recinto donde está el preso, el alcaide conversa con los guardas y llegan a la estancia donde se ejecutará al recluso. Allí uno de los guardas les gasta una broma simulando pedir perdón desde la cama donde se ejecuta a los presos. El alcaide se ve sobresaltado y, por su rostro, contrariado con la burla.

Steve llega al periódico donde Bob le da la noticia de que Michelle ha fallecido. La relación entre ambos es tensa y Bob se dedica a informarle de que tiene una entrevista con Frank Beechum, el preso que está en el corredor de la muerte. Beechum mató a una chica embarazada, dependiente de una tienda de ultramarinos, porque le debía 96 dólares, después de todo un historial de entradas y salidas de la cárcel por delitos menores.

Sin embargo, su pasado delictivo quedó atrás cuando se acercó a la religión por medio de su mujer. A partir de entonces su conducta cambió, compró una casa y tuvieron una hija, pero entonces llegó el día del crimen. Frank entró en la tienda y al reclamar la cantidad monetaria la dependiente y no obtenerla, la mató como desquite. Dos testigos, de raza blanca, sirvieron a la fiscalía como soporte para esta versión, mientras que Frank siempre afirmó que sólo entró en la tienda para comprar salsa para la carne.

Bob le había dejado claro a Steve que no quería que se involucrase en el caso ni investigara en él, sólo quería ofrecer la parte humana de una persona en su último día de vida. Pero Steve rápidamente empieza a observar fisuras en la versión del fiscal, lo que desespera todavía más a Bob, aunque la secretaria de éste se posiciona de parte del primero y le ofrece

todo el expediente del caso. Everett comienza a revisarlo por las cintas que Michelle ha dejado grabadas. También tiene las transcripciones del juicio donde comprueba que el testimonio de uno de los testigos, un contable que afirmaba no haber oído el disparo porque estaba dentro de su coche, no se sostiene.

Un sacerdote visita a Frank Beechum y le propone otorgarle el sacramento de la confesión. El preso se niega y la respuesta del prelado es la de atemorizarle con todo lo que le va a ocurrir esa noche. Frank es presa del pánico y le pide que se largue, siendo los guardas los que fuerzan al pastor a abandonar la sala.

Steve va en busca de su hija para llevarla al zoo, pero antes pasa por la tienda donde se cometió el asesinato, donde realiza varias preguntas y acude por fin a recoger a la pequeña. Entonces vuelve a ver algo extraño. El contable aparece en la televisión relatando cómo fue el crimen. El periodista intenta contactar con él. Se citan en la entrada del zoo dentro de media hora, por lo que monta a la niña en un carrito y empieza a correr por todo el recinto para acabar cuanto antes. El problema reside en que la velocidad es excesiva y el carrito vuelca, provocando varias heridas a la pequeña, con lo que la devuelve al hogar con el consiguiente enfado de la madre.

Frank recibe la visita de su mujer y su hija en prisión. Ambas están desconsoladas y todo empeora cuando la abogada llama para comunicar que la última apelación tampoco han conseguido ganarla. El alcaide muestra una gran sensibilidad cuando manda buscar a los guardas de la prisión un lápiz de color verde que la hija de Frank quería para pintar un dibujo.

Steve por fin se entrevista con el contable que le confirma que no pudo oír el disparo. Según él, cuando entró en la tienda, Frank estaba manchado de sangre, con un arma en la mano, y salió corriendo por la puerta de atrás. Las imágenes del suceso se van insertando a modo de *flashbacks* mientras el periodista continúa interrogándolo. Esta vez le llama la atención que pudiera ver un arma cuando un expositor de patatas fritas le interrumpía la visión. La reacción del contable Porterhouse es la de defenderse asegurando que él no se ha inventado nada y que, sin embargo, ha hecho averiguaciones sobre Everett. El periodista apoyó la causa de Mike Vargas, un violador al que defendió hasta que la prueba del ADN le quitó la razón. Steve se disculpa y da por concluida la entrevista.

De vuelta al periódico, Steve visita a su director y, después de tener una irónica y aguda discusión sobre la no conveniencia de tener relaciones con la mujer de su jefe en Local, le expone su punto de vista en el caso Beechum. Está seguro de que es inocente y, sorpresivamente, recibe el apoyo de Alan para investigar en las siguientes horas antes de la ejecución, pero sólo se publicará si tiene un material realmente bueno. A la salida, Steve y Bob hablan sobre su difícil situación, pero ambos parecen querer entenderse y no pasa a mayores.

La hija de Frank tiene que abandonar la celda, es la última vez que le van a ver y la despedida es muy dolorosa. Justo después de ella, Steve llega a San Quentin. La entrevista con Frank empieza siendo de perfil humano, hablando sobre su hija y su tardío descubrimiento de la fe. Pero cuando quedan nueve minutos, según relata el guarda de la celda, Steve le expone que la religión o los sentimientos le dan igual y que sólo tiene su olfato periodístico.

Por ello le vuelve a pedir que le cuente lo que pasó aquel día y un *flashback* irrumpe para dar fe de que Frank en realidad se encontraba en el baño cuando unos atracadores entraron en la tienda y dispararon a la dependienta. Él intentó socorrerla pero se vio sorprendido por la entrada de Porterhouse y la imagen de un negro manchado de sangre, por lo que decidió huir. Steve cree en la historia del preso, pero el alboroto hace que el guarda interrumpa la pregunta. El alcaide reprende al periodista por dar falsas esperanzas a Frank y a su mujer, pero el tono de su arenga propicia que Steve le pregunte si él tampoco está seguro, a lo que el alcaide no responde y sólo le aconseja que conduzca con cuidado.

El camino le lleva hasta la fiscal del caso Beechum, que no le ayuda en absoluto, aunque sí le pone sobre la pista de un tercer testigo cuyo nombre no le revela. Además, también le afirma que Beechum se prestó voluntario al detector de mentiras y no lo superó, lo que desconcierta todavía más a Steve.

En la redacción, Everett empieza a investigar acerca de ese tercer testigo y recibe la reprimenda del director del periódico y del jefe de Local por la entrevista en San Quentin. El redactor contraataca con la denuncia del tercer testigo misterioso, pero sólo recibe la intención de Bob de dar a elegir a Alan entre él o Steve. El director está dispuesto a despedir al redactor pero éste vuelve a defenderse alegando que le tiene que notificar el despido dentro de seis horas y siete minutos, justo el plazo para la ejecución de Frank Beechum.

Steve acude a la casa de Michelle para recoger todas las notas que pudiera tener sobre el caso y descubre un nombre y una dirección que puede investigar, Warren Russell. Acude a la casa de éste, donde le recibe la abuela. La interroga pero lo único que saca en claro es que Warren murió

hace tres años por una reyerta. Mientras, en la prisión, Frank tiene que despedirse de su mujer en otra escena llena de dolor.

El periodista acude en coche al lugar del accidente donde falleció Michelle y escucha en la radio que Frank ha confesado por primera vez su crimen y ha solicitado el perdón de la familia de Amy, la dependienta. A pesar de todo, la ejecución sigue en curso y ya es inminente. Steve vuelve a casa donde su mujer ha recibido la noticia por parte de Bob de la aventura extramatrimonial que mantiene. La discusión entre ambos es dura y ella ataca incluso el olfato periodístico de Steve, afirmando que sus corazonadas “*son una mierda*” y que sólo han servido para separarles más.

En el penal, el alcaide y el sacerdote discuten puesto que ha filtrado la confesión de Beechum cuando es falso. El alcaide monta en cólera y afirma que ahora tendrá que enviar una nota a la prensa con el desmentido. Al mismo tiempo, Steve Everett se está emborrachando después de más de dos años que había permanecido abstemio.

El periodista observa desesperado el paso del tiempo pero, de pronto, todo cambia al apreciar el colgante que llevaba Amy cuando la mataron. Entonces recuerda que ese era el mismo colgante que llevaba la abuela de Warren Russell cuando fue a entrevistarla y todas las piezas encajan. Para hacerlo más explícito, un nuevo *flashback* narra cómo fue la escena del asesinato realmente y cómo Russell mató a la dependienta.

Steve sale corriendo del bar y, totalmente ebrio, coge el coche en dirección a la casa de Russell. Su conducción es peligrosa y empieza a rozarse con los muros laterales, mientras sólo falta media hora para que en la prisión ejecuten a Beechum.

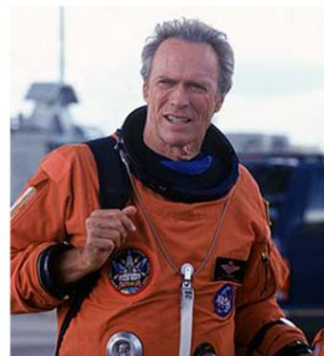
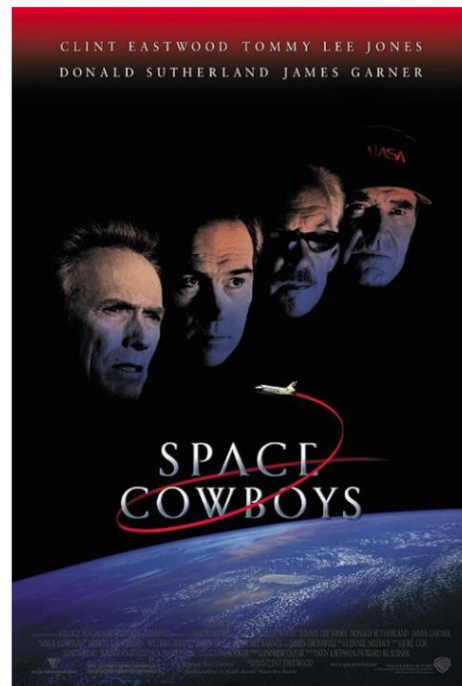
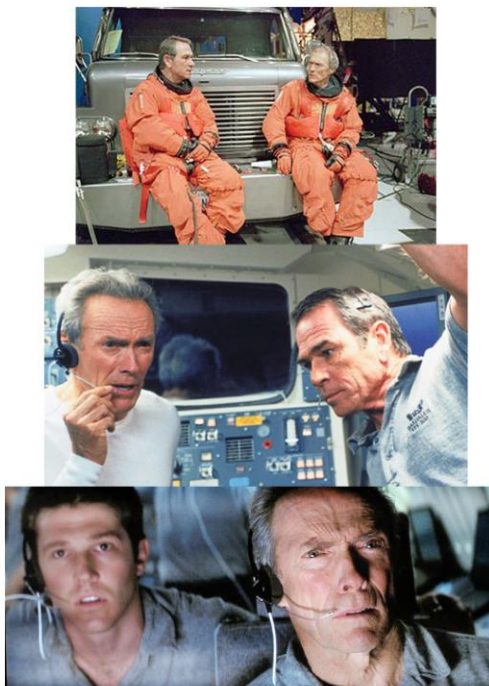
El preso es conducido a la instancia anterior a la cámara ejecutoria en el momento en que Steve recoge a la abuela de Russell que, ahora sí, admite que su nieto debió ser el que mató a Amy. El tiempo apremia a Everett, que apura al máximo las revoluciones de su coche para llegar a San Quentin.

Frank es tumbado en la camilla y preparado para recibir la inyección dentro de sólo quince minutos. A Steve le empiezan a perseguir dos coches de policía por su exceso de velocidad pero no tiene tiempo para detenerse. En la misma curva donde la noche anterior Michelle falleció, realiza un trompo que le libra de sus perseguidores.

Los espectadores de la ejecución se encuentran en la sala y todo está dispuesto cuando se cumple la medianoche. Steve y la abuela de Warren consiguen llegar a su destino, que no es San Quentin, sino la casa del gobernador de California. Las doce y un minuto y el alcaide duda por un segundo pero da la orden para que empiece la ejecución. La primera inyección es sedante y duerme a Frank. Justo en el comienzo de la segunda, una inyección paralizante, suena el teléfono negro, asignado al gobernador. El guarda recibe la orden de paralizar la ejecución y el alcaide abre la cámara y quita la vía del brazo del preso pero no saben si ya ha sido demasiado tarde. La mujer de Frank llora y grita su nombre pero éste parece no reaccionar.

La imagen se encadena con otra de una calle comercial en Navidad, que tiene el edificio del Tribune de fondo. Steve acude a una tienda de juguetes donde quiere comprarle algo a su hija. Allí le propone a la dependienta que le invite a su casa puesto que no tiene trabajo, está divorciado, vive en un hotel y no tiene dinero. Ella le afirma que sabe que va a ganar mucho dinero con el próximo libro que va a publicar, que

también sabe que va a ganar el Pulitzer, y que tiene novio. A la salida de la tienda, Steve ve de repente a Frank que pasea alegremente con su mujer y su hija con las compras navideñas. El contrapicado realza todavía más la figura del periodista que saluda al ex convicto con un gesto y recibe una sonrisa por respuesta. A pesar de abandonar solo la escena, la sonrisa del deber cumplido no oculta su orgullo y satisfacción.



22. SPACE COWBOYS (SPACE COWBOYS, 2000)

22.1 Análisis

El guión no viene de la adaptación de ningún libro. Será Warner Bros. la que le proponga este proyecto tras quedar satisfechos con *“Ejecución Inminente”*. Eastwood no quería que la cinta pudiera derivar en otros ejemplos del género como *“Apolo 13”* o *“Armageddon”*, aunque al final aceptó llevarla a cabo si bien con el control de Malpaso de por medio, con todo lo que ello implica.

Si hay una película distendida en la filmografía de Clint Eastwood es ésta. Se había permitido actuar en películas con tono cómico e incluso compartir protagonismo con un orangután en dos de ellas. Pero en ninguna de las que habían contado con el californiano detrás de las cámaras se permitía tantos momentos relajados.

Sí escenas aisladas como analizamos en películas como *“Ejecución Inminente”* o *“Bronco Billy”* pero nunca a esta altura. *“Space Cowboys”* le hace entrar en la setentena y Eastwood lo celebra con un homenaje a sí mismo y a los actores de su generación.

“Esta cinta es lo que en Hollywood se conoce como una comedia geezer, una más que agradable comedia de acción, en la que un par de viejas glorias se reúnen para llevar a cabo una

*misión nada creíble y antes de que termine la película dan un par de lecciones a los jóvenes que se reían de ellos: aunque puede que sean un poco más lentos que en sus buenos tiempos, todavía conservan intacta la cabeza y cuentan con la sabiduría acumulada en sus años de vida para salir de cualquier apuro*¹⁴¹.

De hecho recluta a tres actores consagrados y con un extenso historial en Hollywood: James Garner, Donald Sutherland y Tommy Lee Jones se unen al propio Eastwood para realizar un *film* sensacional en cuanto a su narrativa audiovisual y su argumento.

*“Es mejor tomárselo con sentido del humor. Y nadie mejor que nosotros –se refiere a sus compañeros de reparto, aunque todos excepto Garner, nacido dos años antes que él, fuesen más jóvenes- para tomarnos la edad de la forma menos seria. Supongo que nos ayuda el que estemos todos trabajando y que hayamos tenido la suerte de que todavía nos quiera la industria, incluso a nuestra edad. El secreto puede ser que interpretemos de forma diferente los personajes que hacíamos hace treinta años. Sin ellos la película no se hubiese podido llevar a cabo. Todos nos conocíamos de una forma u otra en esta ciudad y somos profesionales. El primer día no tuvimos más que sentarnos un rato juntos, fumarnos un puro, contar unas cuantas bromas... y ya estábamos preparados para comenzar el rodaje*¹⁴².

¹⁴¹ SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Págs. 237.

¹⁴² COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 230

Los cuatro son antiguos aviadores que se quedaron sin su sueño de subir a la Luna por una variación en el programa espacial de la NASA, que los sustituyó por un mono. Eastwood vuelve a retomar a auténticos perdedores para protagonizar su película.

En esta ocasión, con ligeras diferencias. Los cuatro tienen una vida personal y familiar estable o que responde a parámetros vitales normales, pero será en el terreno laboral donde fracasen. Sus ambiciones de llegar a tierras selenitas se ven frustradas y eso marcará el resto de sus vidas.

También llama la atención el que esta vez el perdedor no sea uno sino varios personajes. Eastwood acostumbraba a otorgar a sus protagonistas toda la carga del perdedor, pero en esta ocasión se trata de una circunstancia coral y que les va a unir más todavía.

Si la historia del *western* está ligada a Eastwood desde sus inicios, aquí le da un nuevo giro de tuerca. Concebida desde el principio como una cinta de vaqueros espaciales, que es lo que significa literalmente su título en inglés, el de Carmel la pone a la altura de sus otras obras del Oeste.

“No hay nada malo en hacer films espaciales fantásticos, son un buen espectáculo, pero yo no quiero imitar a los demás. Estoy convencido de que un guión potente y el desarrollo de las relaciones humanas son más importantes que todos los artificios, sea cual sea la calidad de los efectos que se pongan. No es un tema nuevo, pero para mí es la manera de rendir un homenaje a esos pioneros de los años cincuenta que se habían arriesgado enormemente franqueando la barrera del sonido y

*que, en la realidad igual que en el film, no habían tenido entonces la suerte de ir al espacio*¹⁴³.

Quizás es demasiado pretencioso narrativamente, aunque otros ejemplos del género sí que se adapten mejor, como el caso de las dos trilogías de *“Star Wars”*. Eastwood utilizó la denominación de *“aventura espacial geriátrica”*¹⁴⁴ como reclamo comercial y le funcionó, puesto que la película se convirtió en un éxito de crítica y público.

Destaca sobremanera la química entre los cuatro protagonistas. El espectador no percibe más que en momentos puntuales que se trata de una interpretación. Más bien parecen un grupo de amigos que, aprovechando la excusa circunstancial fílmica, se reúnen para pasárselo bien.

Eastwood se muestra sincero en el montaje y la fotografía. Si en otros prólogos como *“El Sargento de Hierro”* o *“El Fuera de la Ley”* recurre al envejecimiento de la imagen, en esta ocasión se muestra totalmente nítida. Jack N. Green recoge los deseos *eastwoodianos* de transformarla en un blanco y negro que explique los antecedentes de la compañía *Daedalus*. Sin embargo, será una mera contextualización biográfica y no histórica, es decir, con vías analíticas enteramente internas y no externas.

Cabe destacar también la utilización de efectos visuales. Eastwood no se mostró nunca contrario a su utilización, de hecho lo hizo en *“Firefox”*, pero su búsqueda de la naturalización de la imagen y, por ende, del argumento narrativo, le han llevado a prescindir en la mayoría de sus cintas de ambages visuales. Ya no sólo en el terreno de los efectos especiales

¹⁴³ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 234

¹⁴⁴ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 235

como también en el de la fotografía, tratando siempre de no aportar matices innecesarios a las localizaciones de las escenas.

En “*Space Cowboys*” no tenía más remedio que plegarse a su introducción, y por eso vuelve a confiar en George Lucas, a través de Industrias Light&Magic. En los estudios de esta empresa se realizó una pre-producción de la película con un sistema llamado *Animatic* que permitió a Eastwood ver su historia como si de una película de animación se tratara.

Con ello logró saber qué planos eran realmente necesarios y cuáles podía eliminar. Todo eso repercutió de manera directa en el presupuesto, que aun siendo alto, supuso el más bajo para una película de sus características.

La NASA, además, también colaboró en la película. Los protagonistas pudieron vivir cómo se desplazan los astronautas dentro de las naves espaciales. También observaron cómo se realizaba el desplazamiento en el espacio a través de una piscina de dos aguas donde practican los astronautas. El entendimiento entre la agencia espacial y Malpaso fue total y ello también contribuyó al buen resultado final.

22.2 Sinopsis

La primera escena es una escena exterior de un paisaje. En él se muestra una aeronave cruzando los cielos a enorme velocidad. Es un *flashback*, y se indica a los espectadores por su iluminación fría, un tanto azulada. En el avión hay dos pilotos de la fuerza aérea estadounidense a los que, mientras ascienden, les falla uno de los motores y comienzan a

descender. Uno de los pilotos dice que deben eyectarse del avión y lo acaba haciendo a pesar de lo que le dice su compañero y la altura en la que están.

Desde la ventana de una oficina, un hombre observa lo que sucede: los pilotos llegan a tierra sin problemas pero el avión se estrella y queda destruido. Frank, uno de los pilotos, está enfadado con su compañero y se acaban peleando. Entonces llega un coche con más soldados y miembros del equipo que les intentan calmar.

Acto seguido, llegan a un despacho donde los pilotos explican a su jefe que han destruido el avión llamado X-2, pero uno de ellos intenta impresionarle diciendo que han roto el récord de altitud y caída, lo que provoca el sarcasmo de su jefe: también han roto el récord en destrozar aviones.

El jefe y el resto del equipo asisten a una conferencia de prensa donde anuncian que se cierra el proyecto *Dadelus* (un proyecto preparado para el viaje espacial) y que ya ha sido elegido el piloto que irá al espacio. Frank, decepcionado, descubre que es un mono y entiende este acto como una venganza por parte de su jefe.

Años después, en una sala de reuniones en el edificio de la NASA, Sara Holland explica que un satélite de comunicaciones ruso está teniendo problemas y que en treinta o cuarenta días retornará a la atmósfera. Ella propone que puesto que ya ha sobrepasado sus años de utilidad hay que dejarlo caer y desintegrarse en la atmósfera. Pero un general ruso le explica la importancia de éste y le insiste en que hay que arreglarla.

En la sala de ordenadores, Sara y su jefe intentan buscar una solución y, aunque el sistema del satélite es demasiado antiguo para que los

técnicos lo puedan entender, descubren que es muy similar al de Skyla y deciden encontrar al creador del sistema, un tal Francis D. Corvin.

En el interior de una casa, un hombre en sus sesenta años está arreglando la puerta del garaje junto a su esposa. De repente, la presencia de unas personas en el exterior interrumpe su tarea. Se presentan como Ethan y Sara, miembros de la NASA, y le explican a Frank su situación. Posteriormente les encontramos observando unos planos para intentar averiguar qué hacer. Frank les aconseja que lo capturen y lo traigan a la Tierra para arreglarlo, pero le dicen que es un satélite de comunicaciones ruso, algo que sorprende a Frank. El encuentro entre ellos acaba mal, después de que los representantes de la NASA le mencionen a un tal Gerson no muy estimado por Frank, que les acaba echando de su casa.

Frank aparece súbitamente en la oficina de Sara y le dice que tiene una solución para ellos. Juntos acuden a visitar a Bob, un conocido de Frank. El creador del sistema del satélite le comunica a Sara que puede solucionar el problema si le permiten ir al espacio con su propio equipo (los del *Dadelus*). La propuesta enfurece a Bob, pero Frank le hace un poco de chantaje y finalmente acaba por aceptarla con una serie de condiciones, una de ellas es que debe estar en la forma física ideal para el viaje.

Frank se pone en marcha para ir a buscar a sus antiguos compañeros del *Dadelus*. Llega a una iglesia donde un cura expone un sermón a sus fieles. Tras contarles una de las hazañas de su equipo cuando volaba en avión, se acerca a Frank, quien le cuenta que está reclutando a su grupo para ir al espacio a arreglar una satélite; éste se apunta al reto.

En un parque de atracciones consigue la aceptación de otro de sus compañeros, Jerry, que le pregunta si ha hablado con Hawk sobre esta locura. Frank niega haberlo hecho desde el momento en que se pelearon.

En un aeropuerto un poco abandonado, una pareja le solicita a Hawk que le dé un paseo en avión al chico, que es su cumpleaños y busca emociones fuertes. Accede, pero durante el vuelo le entra el pánico. En ese momento, Hawk se encuentra con Frank que le cuenta su proposición, y éste tarda en rechazar. Hasta que posteriorenente se lo encuentra en un café en la autopista y le dice que sí le interesa participar.

El equipo se presenta a Sara Holland. Bob asegura al general ruso que el equipo jamás pasará las pruebas físicas y que, por ello, tienen un topo astronauta que está aprendiendo de Frank todo lo que tiene que hacer. Se presenta un *briefing* en el que introducen al equipo que va a realizar la expedición y se les explica la situación. El jefe de la NASA, Gene, quiere saber por qué no lo pueden traer a tierra para arreglarlo; la razón, en palabras de Sara, es que es demasiado grande, a lo que Gene replica que si es tan grande cómo lo han podido subir allí arriba. Así que les obliga a llevar dos astronautas más jóvenes por si sucede algo.

Comienzan las pruebas físicas, donde les revisan la presión, la visión... El equipo se dá cuenta de que no están en las mismas condiciones que cuando eran más jóvenes.

En un bar, el equipo intenta relajarse tomando algo, pero Hawk y Frank comienzan una acalorada discusión. Frank se mete en problemas con unos jóvenes que había en el local y, aunque Hawk le salva, se siente ofendido y ambos acaban peleándose en la calle.

El equipo comienza el entrenamiento de aterrizajes. Hawk intenta un simulacro casi imposible y fracasa; al segundo intento lo consigue rompiendo todos los esquemas. Sara comienza a intimidar con Hawk, y hablan de por qué ella se salió del programa de astronautas y sobre la temeridad de Hawk. Tras un intercambio de historias, acaban besándose.

Durante un entrenamiento, un astronauta le hace fotos al equipo y las filtra a la prensa, por lo que acaban haciéndose populares, también en televisión, debido a su edad. Por ello, Bob actúa furioso diciendo que no le queda más remedio que llevarles al espacio.

Bob le revela a Frank que un miembro de su equipo no pasó el test físico. Se trata de Hawk, que sufre un cáncer y tendrá que quedarse en tierra, noticia que Frank recibe con desagrado. Bob también acaba malhumorado porque cree que sólo le importa el espacio y no su mejor amigo.

En el Hangar, Frank se dirige a hablar con Hawk, que está teniendo un momento íntimo con Sara. Acto seguido se reúne de nuevo con Bob para comunicarle que su decisión es que sólo irá con la condición de que vaya Hawk. Sara colabora para intentar convencer a Bob, que acaba cediendo.

El día del lanzamiento, el equipo se dirige a la aeronave en la que van a viajar. La esposa de Frank hace prometer a Hawk que traiga a su marido vivo. El lanzamiento se produce con éxito y comienza la operación para arreglar la satélite. Pero justo se dispara un programa de auto-defensa del satélite y tienen que esperar órdenes de la base. Ésta les da permiso para continuar con la operación y algunos miembros del equipo abordan el satélite para arreglarlo. Frank ordena que todos vuelvan a la nave tras descubrir que dentro del mismo hay misiles, e informa a la estación sobre

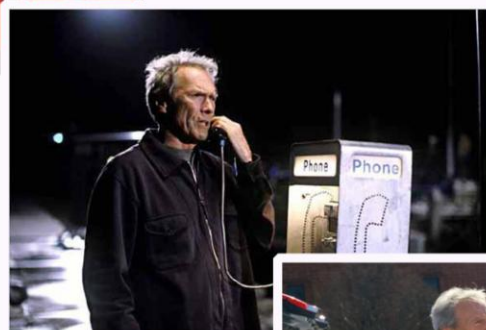
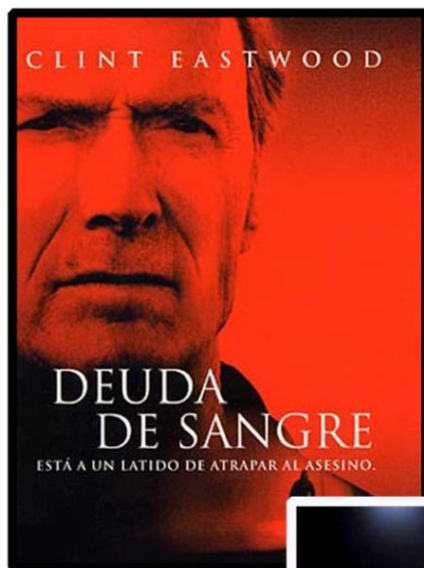
ello. Mientras esperan explicaciones del general ruso, Bob hace ver que no sabe nada de ello, aunque estaba involucrado. El general les informa del peligro que hay si el satélite se desconecta, y explica cómo los planos del *Skyla* llegaron a los rusos durante la Guerra Fría. Tras oír todo esto Frank intenta idear un nuevo plan, y cuando Ethan sale a arreglar el satélite bloquea las puertas de la nave en el proceso. Frank le dice que no conecte los misiles, pero Ethan no le escucha y el satélite se desactiva y comienza a armarse dejando a Ethan inconsciente.

El satélite se estrella contra la nave provocando graves daños en el sistema y dejando a otro astronauta inconsciente, y comienza a descender hacia la Tierra. Frank idea otro plan: salen para prevenir la caída del satélite y descubren que Ethan está muerto.

Al final decide alejarla lo más posible de la Tierra para que explote sin provocar ningún daño, pero los propulsores están dañados y sólo pueden usarlos para astronautas. Hawk se ofrece voluntario para alejarlo hacia la Luna y, aunque Frank intenta detenerle, logra alejar el satélite, detonándolo en un lugar más alejado y seguro. La muerte de Hawk provoca la tristeza de todo el equipo. Pero ahora se encuentran con otro problema: Roger está inconsciente y no queda nadie más para pilotar la nave de vuelta a casa. Frank se pone en lugar del piloto y recordando el simulacro que tuvieron con Hawk logra, de milagro, aterrizar sin daños.

Una vez en casa, Frank y su mujer contemplan la Luna y se preguntan si Hawk llegaría hasta allí. En el siguiente plano se muestra la superficie de ésta y el cuerpo de un astronauta tumbado de cara a la tierra. Suenan las notas de *"Fly me to the moon"*, interpretada por Frank Sinatra, mientras la cámara se acerca al casco del astronauta. El reflejo muestra la

imagen de la Tierra, que por fin Hawk puede observar como un selenita más.



23. DEUDA DE SANGRE

(BLOOD WORK, 2002)

23.1 Análisis

Es una de las películas con más auto-homenaje de la filmografía de Eastwood. Trata de convertir a Terry McCaleb en la continuación de Harry Callahan, pero con mucha más edad y al borde del retiro. La secuencia de entrada de la película la podía haber firmado el mismo Don Siegel puesto que las semejanzas con la saga Callahan son más que patentes.

De nuevo, el californiano vuelve a utilizar un plano aéreo para contextualizar su narrativa. La música, las sirenas y hasta los comentarios de los policías cuando aparece el coche de McCaleb recuerdan a Callahan. Tiene la misma fama de duro adquirida por el policía de San Francisco, aunque Eastwood va a trazar una rápida línea de distinción.

McCaleb reconoce enseguida al sospechoso de asesinato y trata de darle caza con una larga carrera. El desenlace marca de manera definitiva la distinción entre ambos agentes. Mientras que el policía hubiera atrapado al asesino y le hubiera espetado una de sus sardónicas frases, el agente del FBI no conseguirá atraparlo y, fruto del esfuerzo por su edad, sufre un ataque al corazón.

Lo curioso es que el asesino, que había dejado el nombre de McCaleb escrito en una de las paredes de la casa donde acababa de cometer su último

crimen, observa como el infarto le llega al agente. Tiene la oportunidad de acabar con él, pero le deja vivir, aunque queda totalmente mermado.

Sin necesidad de marcar tipográficamente el *flashforward*, Eastwood pone a McCaleb, es decir, a sí mismo, en un hospital donde se está sometiendo a una revisión médica. El que la enfermera, en la piel de Anjelica Huston, le exima de futuras revisiones y la enorme cicatriz en su pecho, son los recursos audiovisuales elegidos por el de Carmel para dar el salto hacia adelante. Es sutil, sin ambages, y tratando al espectador, como suele, de forma inteligente.

El guión de la película, adaptado por Brian Helgeland de la novela de Michael Connelly, aporta un cambio claro con respecto al libro. El personaje de McCaleb tiene veinticinco años más, giro más que necesario y bendecido por el propio escritor: *“Eastwood había sido el policía duro en un montón de películas a lo largo de muchos años. Pero todavía lo es, aunque debilitado ahora por la edad y su corazón. Me gustó mucho verle en este papel, una especie de debilitación del icono.”*¹⁴⁵ Hasta el propio Eastwood comentó: *“No habrá bastante betún en el mundo para ocultar mis canas ni lija suficiente para alisarme las arrugas”*¹⁴⁶.

De esta forma, es Eastwood el que le da las plusvalías de su persona al agente del FBI. Un acierto por parte del californiano, que dota al protagonista de mucho más peso del que tenía. *“Una lectura complementaria nos permitiría ver la inmediata jubilación de McCaleb como el anuncio del retiro cinematográfico de Eastwood. Pero ya había rodado una nueva película, Mystic River, del mismo modo que McCaleb vuelve a la acción en una pirueta argumental ciertamente atractiva. La diferencia estriba en que*

¹⁴⁵ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 208.

¹⁴⁶ SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Págs. 241.

*tras la resolución de un caso, el duro Harry seguiría en la brecha, mientras que McCaleb, una vez hallado el asesino de la muchacha, puede permitirse el lujo de abandonar para siempre su antigua profesión*¹⁴⁷.

El resto de personajes son claramente secundarios. Todos giran en torno a lo que hace el ya retirado agente, que ahora se embarca en la investigación del asesinato de la mujer que le donó el corazón. Ni Jeff Daniels ni Anjelica Huston hacen la mejor de sus actuaciones, claramente limitados ante la intensidad y peso narrativos de Eastwood.

Sí cabe constatar que, con esta película, Eastwood recibe la bendición que le faltaba para una obra anterior, *“Cazador Blanco, Corazón Negro”*. Se rumoreó mucho acerca del malestar de la familia Huston con esta película y el trato que recibía el *alter ego* de John Huston. Con la inclusión de la hija del ínclito director en esta obra, se cierran las heridas, si es que alguna vez las hubo, entre ambas familias.

Eastwood vuelve a hacer gala de su clasicismo a la hora de afrontar sus películas. Vuelve a tratar el *thriller* con todos los elementos propios del género y no renuncia a ninguno de ellos. Eastwood sabe que la fórmula le da resultado y no duda ni un segundo en utilizarlo.

“Eastwood se mueve en los patrones de sus thrillers habituales: persecución hasta el exterminio de un asesino psicópata que va a por él por alguna causa que desconoce. Lo destacable es que pueda darle credibilidad a su personaje

¹⁴⁷ CASAS, Quim (2003): *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*. Madrid. Ediciones Jaguar. Págs. 166.

*después de treinta años de repetirlo. Eso se llama inteligencia*¹⁴⁸.

*“Siendo una película policiaca de modos clásicos, menos nocturna y sombría de lo habitual en Eastwood, de una caracterización urbana bien distinta al desarrollarse muchos de sus pasajes en el barco y en el puerto, escenarios liberadores para un cineasta absorbido por las penumbras, funciona mejor en las secuencias de desengrase, las escenas de relajamiento. Así demuestra que existen thrillers con Eastwood y thrillers sin Eastwood, es decir, que el género tiene muchas variantes y una de ellas es la de las películas del director y actor, o lo que es lo mismo “Deuda de sangre” pertenece al género Eastwood, reafirmada en el estilo de una puesta en escena concisa que ningún otro cineasta estadounidense practica en la actualidad”*¹⁴⁹.

Igualmente, el californiano vuelve a ser rígido en su plan de rodaje. Sus tomas se reducen a las estrictamente necesarias, siendo incluso buenas las primeras si así lo estima. Así lo afirma él mismo: *“Rodar es igual que jugar al béisbol, si no lo puedes hacer en tres strikes, quizá es que no deberías jugar en las ligas importantes”*¹⁵⁰.

El rodaje, fruto de este plan de trabajo cuasi espartano, se vio reducido en varios días y, con ello, también el presupuesto que al final tuvo la cinta. De las 45 jornadas proyectadas se pasó a una semana menos, dejando el total en 38.

¹⁴⁸ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 209.

¹⁴⁹ CASAS, Quim (2003): *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*. Madrid. Ediciones Jaguar. Págs. 167.

¹⁵⁰ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 208.

Como último detalle de los signos *eastwoodianos* presentes en la película merece la pena reseñar la música en los créditos finales. Como no podía ser de otra manera, Clint vuelve a inclinarse por el *jazz* para acompañarle.

Otra muestra más de la intimidad de esta obra, aunque no cosechase los mejores resultados ni de crítica ni de público. “*Si algo le falta, es mantener la intensidad inicial durante todas las fases de su recorrido. El guión es perfecto para humanizar la figura característica de Eastwood en el cine policíaco, olvidados definitivamente los tiempos de Harry Callahan. El cineasta podría seguir recreándose en el mito, pero no sólo asume el lógico cambio motivado por la edad –y también por la reorientación del gusto del espectador-, sino que además lo potencia para que sea aún más evidente*”¹⁵¹.

“El resultado filmico brinda la peor, con diferencia, de las películas de esta etapa de Eastwood, aunando producción, realización y protagonismo. Parece destinada básicamente a sus admiradores incondicionales, su desarrollo es muy pobre y los personajes resultan esquemáticos”¹⁵².

23.2 Sinopsis

Un *travelling* desde el cielo nos muestra un barrio cercano a una gran ciudad en el que se aprecia el movimiento de helicópteros y luces de coches de policía. Se trata de una escena nocturna, acompañada por una canción de fondo y el sonido de las sirenas de la policía. El *travelling* sigue a un coche, el cual se intuye entre la noche por las luces de éste.

¹⁵¹ CASAS, Quim (2003): *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*. Madrid. Ediciones Jaguar. Págs. 165 y 166.

¹⁵² AGUILAR, Carlos (2009): *Clint Eastwood*. Madrid. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Pág. 238.

En un momento determinado, sobre el plano, aparecen las letras que rezan el título de la película. El *travelling* termina en el lugar en el que se aglomera la gente. Tras la imagen, un plano tomado desde el interior de un coche muestra cómo éste llega a la escena donde se encuentra la multitud.

El siguiente plano enmarca a un agente, mediante un plano medio, que baja las escaleras del edificio acordonado. Se reúne con otro agente y comentan un nombre: McCaleb. Sus rostros están iluminados mediante una luz lateral, supuestamente de las farolas de la calle, además de las luces rojas y azules de los coches de la policía.

De nuevo el plano interior del coche. Éste aparca y McCaleb sale del automóvil con el rostro serio e intrigado. Un eje de acción nos muestra cómo McCaleb se reúne con los dos agentes del principio, que le comentan la situación mientras se dirigen a la escena del crimen, entrando en el edificio en el que ésta se encuentra.

Figurantes están analizando el crimen y los alrededores. Se trata de una secuencia que pasa por las habitaciones de la casa, mientras uno de los agentes, Arango, explica la situación a McCaleb. Los agentes nos llevan al principio de unas escaleras, en las que un plano detalle nos muestra unas huellas de sangre de unas zapatillas de la marca Converse. Al subir unos cuantos escalones encontramos al asesinado. La habitación está destrozada y en la pared hay una inscripción realizada con sangre. Mientras los agentes contemplan la escena, el agente Arango continúa con una retahíla de comentarios sarcásticos. Un primer plano muestra el rostro de McCaleb, al leer la inscripción de la pared. La música de fondo otorga más dramatismo a la escena.

En la siguiente escena, que se desarrolla en el exterior, McCaleb desciende las escaleras hacia donde se encuentra la aglomeración de periodistas. Éstos tratan de sacarle información, pero él no quiere hacer declaraciones.

Un primer plano nos muestra el rostro de McCaleb, iluminado por un foco de una de las cámaras, gracias al cual se puede intuir que éste ha divisado algo no corriente entre la multitud: unas zapatillas de la marca Converse manchadas de sangre. McCaleb pronuncia una palabra y la persona de las zapatillas sale corriendo. Se inicia la persecución y, cuando los dos agentes se percatan de lo que está sucediendo, aparece un helicóptero que ilumina el momento. La persecución se lleva a cabo a través de calles oscuras, iluminadas tenuemente, por lo que el rostro del perseguido es imperceptible. Un plano tomado desde el helicóptero nos muestra cómo entran en una fábrica. McCaleb consigue seguirle a duras penas, hasta que llega abatido a una reja que el perseguido consigue saltar; un sonido de fondo de un corazón latente nos permite notar el cansancio de McCaleb, que sólo ha conseguido arrancarle una zapatilla. El perseguido se detiene para observar la escena de McCaleb agonizando, y se acerca a él. Un plano picado desde el otro lado de la verja nos muestra cómo el agente saca una pistola y dispara al perseguido que, herido, consigue escapar. McCaleb se queda tumbado en el suelo, le falta el aire, y con una mano manchada de sangre sobre el pecho. El ruido del helicóptero y las sirenas suena de fondo, lo que nos da a entender que se están acercando al lugar donde se encuentra abatido el agente.

La siguiente escena viene presentada con un rótulo que reza '*dos años después*'. Se intuye que se encuentra en un hospital debido a la maquinaria que aparece en primeros planos y los sonidos de ésta de fondo. En el interior, el oficial ha sido intervenido y se encuentra en una camilla junto a

su médico; mantienen una conversación sobre sus medicamentos. Cuando el médico se retira nos hacen partícipes, mediante un contrapicado, de sus dificultades para respirar. En el momento en que le trasladan a la habitación se cruza con la puerta de otra e intercambia un cruce de miradas con un hombre que visita a un paciente.

Posteriormente, en la habitación donde se encuentra ingresado, le comunican los resultados a McCaleb mientras le realizan una serie de pruebas. Tiene una gran cicatriz en el centro del pecho. Sentado en la camilla junto a la enfermera, se interesa por la salud de un paciente de otra habitación del mismo hospital, pero ella no le proporciona la información exacta. Él se levanta y, tras la inquietud de la enfermera debido al interés de McCaleb, él le relata una serie de características de la formación que superó en el FBI. Ella le hace comprender que ese interés o preocupación por el paciente es inútil, debido a que acaba de superar un transplante de corazón.

En la siguiente escena, en un muelle como muestra un plano general, entra el protagonista y se dirige por el muelle hacia su supuesto barco. Se cruza con su vecino del muelle, con el que intercambia unas palabras y le advierte que hay alguien en su barco. Es una mujer, Graciela Torres, que se quita las gafas al oír la voz de McCaleb y le cuenta que lo andaba buscando porque necesita su ayuda para que estudie el caso de la muerte de su hermana, a pesar de estar él retirado. Él se niega, pero la chica le entrega una foto de su hermana y le informa de que el corazón que él ahora posee era el de su hermana. El ex agente se queda con la foto mientras trata de asimilar la información. En el interior del barco, después de verle escribir unos documentos, se mete en la cama y observa de nuevo la foto a oscuras, iluminada por la luz de una linterna.

En una cabina telefónica volvemos a encontrar al protagonista que realiza una llamada en la que acepta intentar ayudar a la mujer.

La siguiente escena nos muestra un edificio al que llega un taxi en el que viaja McCaleb. Éste entra en el edificio de la policía y proporciona sus datos para investigar sobre la hermana de la mujer que apareció en el muelle. El secretario le envía a un despacho, donde mantiene una conversación con el jefe de la policía sobre el caso de Gloria Torres, la fallecida hermana de Graciella Torres. Él no tiene licencia para investigar, pero insiste en que quiere ayudar, no cobrar protagonismo.

En otra habitación analizan el vídeo del crimen. McCaleb sorprende por su gran habilidad de descubrir pistas clave en el vídeo. Pide información confidencial pero no se la proporcionan, por lo que facilita su número de teléfono y se va.

Vemos al agente entrar en el establecimiento de comida donde se produjo el homicidio de la hermana de Graciella Torres y el tendero que la estaba atendiendo. Intercambia unas palabras con la viuda del tendero. Sale al exterior y avista un coche oscuro al otro lado de la calle. Se sube a un taxi y un plano general nos muestra que el coche oscuro ya no se encuentra ahí.

En una biblioteca, el protagonista, iluminado mediante una luz artificial, busca noticias sobre el crimen.

En un plano general, aparece un taxi que llega a la comisaría. McCaleb entra en un despacho y durante la espera observa diversos diplomas. Entra una ex compañera de trabajo e intercambian miradas de admiración y cierta nostalgia. Después de una conversación descubren que otro delito coincide con el mismo asesino que el de Gloria Torres. McCaleb

le pide una copia del dossier que no le ha facilitado Arango y su compañero. Ella se lo entrega, probablemente por experiencias que compartieron ellos dos en el pasado. En otra habitación observan un vídeo en el que aparece el delincuente en otro delito del mismo estilo que el de Gloria. Intercambian opiniones sobre los crímenes.

Tras ello, McCaleb se dirige a hablar con un hombre que resulta ser un testigo del crimen y le cuenta su propio relato. McCaleb llega a la escena del primer crimen que el hombre del pasamontañas llevó a cabo, en un cajero. Cuando está comprobando el escenario, un hombre aparece por detrás, le toca el hombro y le pregunta si ha terminado ya sus acciones en el cajero. McCaleb se retira.

De nuevo en el muelle se encuentra con su vecino, al que le propone que sea su conductor al día siguiente. Tras ello, una toma en el interior del barco nos refleja a McCaleb apuntando de nuevo algo en un papel. Posteriormente, e iluminado tímidamente por la luz exterior, le vemos durmiendo, mientras tiene un sueño con el crimen que está investigando en el que le disparan. Para representar el sueño, se utilizan fotogramas en negativo. Despierta sobresaltado.

En la siguiente toma, él entra en el despacho del médico, y le dice que su donante fue asesinada. Ella reniega de seguir siendo su médico si él continúa estudiando el caso, ya que el estudio de éste perjudica su salud.

Graciella, que se encuentra trabajando en un restaurante, recibe una llamada de McCaleb para invitarla a comer en su barco.

McCaleb y su vecino, Noone, viajan en un coche por una zona industrial. El agente le comenta que la persona de la que sospecha trabaja

en ese lugar. McCaleb entra en un taller mecánico donde va a solicitar a la secretaria hablar con el sospechoso, Molotov. El encuentro se produce en un despacho, donde la situación comienza a ponerse tensa. Molotov le agrede y le extrae las armas, rompe el cristal del despacho y escapa.

Ya en la comisaría, habla con su compañera sobre el posible sospechoso. Ella le comenta que han leído los labios al sospechoso del crimen en el vídeo de la tienda de alimentación y le facilita lo que éste pronunció.

McCaleb se encuentra revisando de nuevo la cinta del crimen en el interior de su barco, cuando llegan Graciella Torres y su sobrino. Al ver la escena en la televisión el dolor queda reflejado en su rostro. Tras un paseo por el puerto en el que hablan de sus vidas y del asesino, se dirigen al restaurante donde cenarán. Ella le comenta algo sobre una joya que siempre llevaba, y que después del asesinato había perdido. Un pensamiento viene a la mente de McCaleb; en él recuerda al hombre que le tocó por detrás en el cajero, que llevaba en la oreja dicha joya. Esto le lleva a revisar una vez más la cinta del crimen, en la que finalmente aprecia cómo el asesino se lleva el alhaja de la víctima. En el siguiente plano él sale al exterior del barco y le comenta al vecino que mañana también trabajará para él de conductor.

Al día siguiente ambos llegan a una casa. McCaleb toca el timbre y aparece la viuda del hombre que mataron en la tienda de alimentación. Mientras hablan sobre el caso, el agente le muestra la foto de la hermana fallecida y le pregunta si la conoce, a lo que la viuda responde que su marido y Gloria Torres no se conocían. Aún así, McCaleb le pide acceso al coche de su marido fallecido para comprobar los objetos que llevaba en él. La viuda le menciona uno que vuelve a situar a McCaleb en el momento en

que el hombre del cajero le tocó por detrás, llevaba dicho objeto. Vuelve al coche y le comenta todo lo ocurrido a Noone.

En los bajos de un puente, McCaleb llega a una escena precintada por la policía, donde han encontrado a Molotov, el primer sospechoso, muerto, y el agente habla con Arango y le muestran el arma homicida.

Un plano detalle nos muestra el talón que McCaleb proporcionará a su vecino, en el interior del barco, y como McCaleb lo cuelga en la pared. En ese momento entra la hermana de la fallecida, Graciella Torres, e intercambian impresiones sobre Molotov. Graciella le cuenta las rutinas de su hermana fallecida, entre ellas que era donante de sangre, lo que provoca un nuevo recuerdo en el agente, un objeto hallado dentro del coche del primer asesinado, que le permite encajar todas las pistas: ambos asesinados donaban sangre. Posteriormente, ambos tratan de ponerse en contacto con la viuda del asesinado, primero por teléfono y después en un hospital, donde se encuentran con el que era médico de McCaleb. Éste le toma el pulso a mientras hablan del caso que está llevando a cabo. Un plano detalle que muestra la enorme cicatriz del transplante de corazón que le han practicado. La hermana de la fallecida lo observa con cierta tristeza en sus ojos y aprovecha para comentarle al médico que su hermana fue asesinada. Le piden al médico acceder a los registros del ordenador para ver el grupo sanguíneo del primer asesinado en el cajero, y éste acepta a cambio de hacerle unas pruebas a McCaleb para comprobar su estado de salud. Tras las mismas, Graciella se acerca y le pide que deje el caso, pero él se niega.

McCaleb, en el interior de un establecimiento, comprueba de nuevo la cinta del asesinato, además de otra grabación en la que un hombre, que vendó la cabeza a Gloria Torres momentos después del crimen, pide auxilio. Su hermana, al oír el relato del ‘buen samaritano’, descubre, por las horas

en las que se realizaron las grabaciones y las llamadas, que éste es la misma persona que el asesino.

La siguiente escena se desarrolla en el exterior del establecimiento. McCaleb avista de nuevo el coche oscuro aparcado al otro lado de la acera. Accede al maletero, saca una escopeta y se acerca al coche sospechoso. Éste está leyendo un periódico cuando, de repente, ve al oficial y abandona rápidamente el lugar. Comienza una persecución, con tiroteo incluido, pero no logran darle captura.

En el domicilio del primer asesinado, McCaleb mira a través de la persiana; hay un cuerpo tumbado en el suelo detrás de la mesa. La música aumenta el suspense. Abren la puerta de una patada y encuentra el cuerpo sin vida de la mujer del tendero asesinado en el mismo momento y lugar que Gloria Torres.

Graciella y su sobrino se encuentran en el interior del barco de McCaleb llevando a cabo tareas propias del hogar. Graciella le dirige una mirada de complicidad al oficial y le pregunta por el caso. El niño, que está escuchando la conversación, extrae una pistola de la mochila de McCaleb, que inmediatamente le advierte de que jamás debe tocar una de ellas. El niño también coge un documento de la bolsa de McCaleb, el cual comenta con el oficial. Graciella y el niño se quedan a dormir. Esa noche se producirá un encuentro amoroso entre ella y McCaleb. Pero en el exterior vemos la sombra de un hombre caminando entre la niebla. Con la pareja desnuda y abrazada entre las sábanas, él oye ruidos que proceden del exterior y se da cuenta que hay alguien en el barco, por lo que se lo comunica a Graciella. Acto seguido abre la trampilla y propina una bofetada a uno de los individuos, sale al exterior y los empuja a ambos a las aguas del puerto. Cuando se asoma por la cubierta se da cuenta de que eran

los dos policías que querían llevarse el protagonismo del caso: Arango y su compañero. Entonces le comunican que le necesitan en la escena de un crimen.

En la escena del crimen se encuentra un hombre semirecostado sobre una verja, la misma en la que le dio al protagonista el infarto. Reconocen al difunto, y uno de los agentes avisa a McCaleb de que sobre el cadáver hay una inscripción dirigida a él. McCaleb se retira y, entre la multitud, un descubre a un joven, con el mismo tipo de zapatillas de la marca Converse que se vio en el primer crimen, al que agrede, aunque la multitud le detiene. El oficial se acerca a un kiosco, coge una pistola y dispara a un montón de periódicos. Después extrae la bala de entre ellos, se la muestra a los agentes y les comenta las coincidencias de los crímenes.

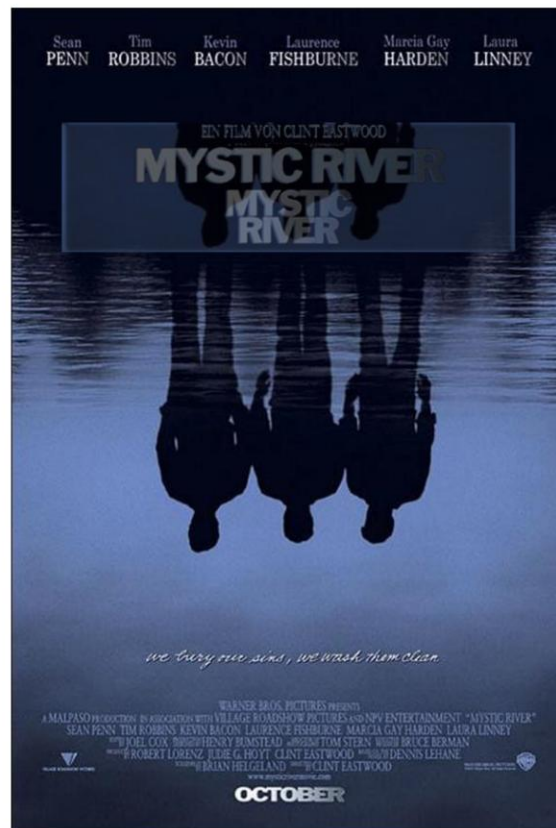
El ex agente entra en su barco y mientras se toma sus medicinas observa el exterior. Escucha la armónica que suele tocar su vecino, coge el talón que le debe por haberle hecho de chófer, y se dirige hacia el barco de su vecino, donde le encuentra sentado. Le pregunta por Graciella y su sobrino y a su vez desvía la mirada hacia un lado del barco y divisa un bodegón en el que se distinguen latas de cerveza, gafas, collares y pendientes en un cenicero. Coge uno de los collares y observa fijamente a Noone para directamente apuntarle con una pistola. Le obliga a subirse la camisa para observarle la espalda. Su “amigo” le pregunta cómo ató cabos. McCaleb muestra el talón en el que se encuentra una pista crucial que le ha permitido averiguar que Noone es el asesino. Mientras éste le relata todos los crímenes que ha llevado a cabo, McCaleb, furioso, se va acercando a él lentamente y carga la pistola, pero el asesino le impide disparar, pues ha secuestrado a Graciella y su sobrino. Noone procede a abandonar el barco, pero McCaleb le dispara en un brazo y le obliga a que le lleve dónde están Graciella y su sobrino.

La barca de Noone surca las aguas bajo la luz del atardecer. En el interior viaja también McCaleb que va mirando por unos prismáticos, por donde divisa a lo lejos un buque flotando abandonado, cuya única iluminación es la del faro, donde se encuentran los rehenes. Cuando acceden a él, después de amarrar un barco al otro, el oficial le pide la llave y cuando Noone se la tira, salta al agua y escapa. McCaleb abre el compartimento y allí se encuentran ambos rehenes abrazados. Cuando están intentando salir del buque abandonado, McCaleb escucha el sonido de una armónica. Noone, que ha cargado su arma, camina por la cubierta y dispara, pero no acierta. El agente le da instrucciones a Graciella de cómo llegar a su barco y le ofrece una navaja para cortar las amarras. Noone vuelve a disparar, pero McCaleb esquivo las balas de nuevo, mientras Graciella consigue escapar junto a su sobrino. Un ruido llama su atención, se gira y dispara, pero se trataba de una bandera del barco.

Un plano detalle muestra el cristal del barco en el que gotea sangre, algo que preocupa aún más a Graciella. En el exterior Noone cae desde lo alto del cristal y vemos su cara ensangrentada. Eso lleva a la mujer a arrancar el barco y acercarse de nuevo al buque. En ese momento descubrimos que el asesino se encuentra en la cubierta y comienza a disparar hacia dónde se encuentra McCaleb, en el otro buque. Graciella hace colisionar el barco contra el buque, lo que provoca que Noone salga disparado por la proa y quede abatido en el suelo, aunque aún con vida. Un plano contrapicado, el del héroe, muestra a McCaleb apuntándole, y cuando intenta hacerse con su arma, le dispara. Con un plano picado nos muestra la cara del asesino y cómo una mano femenina y de color la empuja hacia el fondo del agua. Es Graciella, a la que vemos con los ojos llenos de lágrimas.

De día en el puerto investigan lo ocurrido. McCaleb y su ex compañera caminan por el muelle hablando sobre el caso, mientras unos policías entrevistan a Graciella Torres.

Un plano general muestra el barco surcando las aguas bajo la luz anaranjada del atardecer, donde viajan Graciella, McCaleb y el niño.



24. MYSTIC RIVER

(MYSTIC RIVER, 2003)

24.1 Análisis

Enfrentarse con esta película significa hacerlo con la desazón continua. Eastwood va a rodar una de sus películas más complejas y a la vez más completas. La gestación de *“Mystic River”* viene de incluso antes de hacer *“Deuda de Sangre”*, puesto que el californiano había leído la crítica de la novela escrita por Dennis Lehane y había quedado impresionado: *“Siempre me han interesado las consecuencias del crimen en general y de los abusos infantiles en particular porque es uno de los crímenes más atroces que existen, por el modo en que afecta a las víctimas y a aquellos que les rodean”*. Pero Hollywood no considera comerciales temas tan espinosos y no fue fácil encontrar financiación: *“Parece increíble que nadie quisiese implicarse porque es una película barata según los parámetros de la industria norteamericana. Resulta desalentador”*¹⁵³.

Brian Helgeland, que estaba trabajando en el guión de *“Deuda de Sangre”* fue el elegido para que, paralelamente, fuera desarrollando y adaptando el texto. El resultado deja diferencias claras que restan importancia al *thriller* policiaco y que dan mucha más importancia a la relación personal y psicológica entre los personajes.

¹⁵³ SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Pág. 249

Así lo afirmó el propio Eastwood: *“Los films de misterio tratan únicamente de la manera como se resuelven los crímenes, pero en este caso la historia muestra cómo, más allá del asesinato, las vidas de los participantes han sido alteradas por el crimen. Uno de ellos no puede desprenderse del acto violento que sufrió muchos años antes. Es un círculo trágico: los tres hombres tienen problemas pendientes que han de resolver. Todos resultaron traumatizados por el pasado. Todos se han convertido en mercancías dañadas”*¹⁵⁴.

El desarrollo de éstos va a ser brutal y Eastwood sabe que no le va a valer cualquiera para interpretarlos. Elige a cuatro actores consagrados de Hollywood para esta tarea. El primero fue Kevin Bacon, que hace del propio Eastwood por similitud en su forma de actuar y porque suple la falta del californiano en pantalla por razones vitales lógicas: *“Me alivió no estar pendiente de que mi pelo estuviese en su sitio. Llevo tratando de dejar de ser actor desde que, hace más de treinta años, dirigí ‘Escalofrío en la noche’* ¹⁵⁵.

Sean Penn y Tim Robbins fueron los que más chocaron al ser elegidos para papeles trascendentes de la película. Los dos pertenecen a ala izquierda del ya de por sí progresista Hollywood y pocos podían pensar que Eastwood, tradicionalmente ligado a los conservadores, pudiera confiar en ellos para estos papeles de tamaño envergadura.

El resultado no pudo ser mejor, puesto que ambos actores consiguieron el Oscar al mejor actor principal y secundario, respectivamente. Las otras cuatro candidaturas de la cinta no obtuvieron el resultado esperado puesto que ese año compitió contra la tercera parte de la

¹⁵⁴ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 266.

¹⁵⁵ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 266.

saga de *“El Señor de los Anillos”*. La Academia no había premiado las dos películas anteriores y en esta edición la agasajó con once estatuillas.

El cuarto elegido fue Lawrence Fishburne. Sin duda el mayor damnificado por el gran trabajo de sus compañeros. Efectivo y realista, el actor tiene que limitarse a ser una mera comparsa de Kevin Bacon y a realizar las labores de ‘poli malo’.

Sin embargo, estas elecciones no fueron ni mucho menos casuales. Los cuatros actores son, con mayor o menor acierto, también directores, algo que a Eastwood le pareció fundamental a la hora de afrontar este proyecto. Las dificultades iban a venir de todas las partes, hasta de la climatología cambiante de Boston, pero el californiano no quería tener sorpresas esta vez con los actores: *“Oyes que hay actores que llegan tarde y todas estas cosas, pero nunca te encuentras con un actor que dirija que llegue tarde o cree otros conflictos, porque entiende todos los problemas de un rodaje y trata de evitarlos. Fue magnífico trabajar con ellos. Entendieron mi lenguaje y apenas necesitamos hablar”*¹⁵⁶.

Eastwood, en afán realista, decide abandonar la costa Oeste estadounidense para rodar en el mismo Boston, donde se desarrolla la novela. *“Es un film sobre gente de verdad, a la busca de su propia identidad, por lo que la historia exigía de nosotros honestidad y autenticidad”*¹⁵⁷.

El río Mystic será además la correa de transmisión de todo el metraje, puesto que, aunque no aparezca siempre en pantalla, su presencia cuasi fantasmagórica amenaza a todos los protagonistas.

¹⁵⁶ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 271.

¹⁵⁷ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 266.

En clara similitud con el río Estigia, el Mystic constituirá el paso de la vida a la muerte. Coincide además la circunstancia de que este río está fuertemente contaminado y aloja toda la inmundicia de la ciudad. En la película no sólo albergará esta basura material, sino también aquellos impulsos violentos y las pasiones más oscuras que derivan en actos repulsivos.

La profundidad psicológica de la película no implica el que esté fuera del alcance del público. Las relaciones entre los personajes serán cada vez más complejas, a medida que avance la cinta, pero el espectador no se ve en ningún momento engañado por Eastwood. Él muestra lo que toca mostrar, no lo que alguien puede pensar que el director piensa que quiere mostrar. *“Es una especie de infección que continúa empozoñando a personas y lugares muchos años después. Mi película trata de una gran tragedia norteamericana, de la pérdida de la inocencia. Es un film que, a medida que avanza, se hace más sombrío, se precipita hacia el vacío de la tragedia”¹⁵⁸.*

Eastwood no es amigo de circunloquios ni de ornamentos que puedan confundir al que observa su obra. Por eso, en la impactante escena inicial que va a marcar la vida de los personajes, muestra los dos detalles necesarios para que el espectador sepa lo que va a ocurrir. Esto es, el inocente juego de los niños y el anillo y el crucifijo del luctuoso coche en el que uno de ellos será raptado para ser posteriormente violado.

No le hace falta mostrar este terrible acto para que el espectador sepa lo que le va a suceder al joven. *“Existe una audiencia para ver películas*

¹⁵⁸ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 266.

*adultas serias. A mí me gusta el cine de aventuras como a cualquiera, pero estoy muy viejo para fabricar tebeos*¹⁵⁹ afirmó el propio director.

Igualmente, marca la elipsis temporal con el paso del tiempo en la baldosa en la que han escrito sus nombres los tres jóvenes, sin utilizar mayores artificios. *“Se nutre del clasicismo cinematográfico norteamericano, pero también lo transgrede. Por ejemplo en la transición entre los dos tiempos, el Boston de Jimmy, Sean y Dave cuando eran unos chavales que jugaban en la calle y el Boston actual, sobre el que pesan el reciente asesinato de Katie como el secuestro y violación no olvidados de Dave. El director no recurre al tradicional rótulo para certificar el paso del tiempo; confía en sus espectadores y sabe que ellos entenderán el cambio de época con un simple plano de la alcantarilla donde de pequeños perdieron una bola de hockey y los nombres de los tres escritos en el cemento entonces fresco de la calle. Es suficiente, aunque Eastwood cierre la elipsis con el inserto de un plano de uno de los violadores*¹⁶⁰.

Otra muestra más de la forma en la que trata Eastwood al espectador en la ambigua escena final. No le hace falta marcar claramente el significado de lo que quiere decir el gesto del policía. Eastwood considera a su público inteligente y deja la escena al libre albedrío de cada cual: *“Mucha gente me ha preguntado: ¿Qué significa el gesto que hace Kevin Bacon a Sean Penn al final? ¿Significa Voy a por ti? O Yo lo sé, y tú lo sabes, y va a ser un secreto que nos llevaremos a nuestras tumbas. ¿Qué significa todo esto? Significa lo que quieras que signifique*¹⁶¹.

¹⁵⁹ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 265.

¹⁶⁰ CASAS, Quim (2003): *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*. Madrid. Ediciones Jaguar. Pág. 169.

¹⁶¹ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 268.

“La maestría de Clint con esta película es la de no establecer juicios morales con los personajes que retrata, tan sólo describir los hechos, dejando que sea el espectador quien saque sus propias conclusiones, como haría un buen cineasta del período clásico, y no imponiendo su visión del mundo. Descubrimos que el cine de Clint Eastwood tiene un no sé qué que los demás cineastas de hoy no tienen, una palpito de emoción que se escapa y te desborda, una sabiduría que ha ido ganando con los años para demostrarnos con su cine que la vida es una suma de esfuerzos y de derrotas que, a veces, sólo a veces, concluyen en victoria”¹⁶².

Detrás de las cámaras Eastwood se movió con todavía más libertad que si hubiera sido él mismo el protagonista. Además estuvo acompañado por los ya míticos Henry Bumstead, en la dirección artística, y de Tom Stern en la fotografía. Del primero se deshizo en elogios: *“Creo sinceramente que es el mejor en su campo. Es notable su gran habilidad para resolver problemas de creatividad. Me ha ayudado en ciudades del oeste, redacciones de periódicos, naves espaciales y buques trasatlánticos. Lo que ha hecho ahora con el clima de New England es perfecto, ha conseguido los ingredientes justos para su visualización. Tiene la luz del final de un día”¹⁶³.*

Del segundo no le hizo mayor honor que el dejarle obrar con libertad en la elección de la iluminación. Discípulo de Surtees y de Green, antiguos directores de fotografía de Eastwood, Stern se consagra, más aún, con un trabajo sencillamente excepcional que permite registrar momentos psicológicos intensos gracias a su luz: bipolaridad, psicosis, *shock*...

¹⁶² MOLDES, Diego en AA.VV. (2009): *El universo de Clint Eastwood*. Madrid. Notorius. Pág. 292

¹⁶³ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 270.

Ya hemos hablado en anteriores capítulos de la presente tesis de la extraordinaria capacidad de Eastwood para fabricar secuencias inolvidables y que forman parte de su patrón cinematográfico. En *“Mystic River”* volvemos a presenciar otra de ellas cuando Markum acude al bosque donde se encuentra su hija asesinada.

Sean Penn siempre ha pasado por un actor histriónico y a veces sobreactuado, fruto también de sus excesos vitales. Esas peligrosas armas no sólo las asume Eastwood sino que las potencia en esta escena de dolor desgarrador, tenso hasta el extremo. Penn utiliza toda su fuerza física e interpretativa para sacar este profundo sentimiento, materializado en los esfuerzos de media docena de policías por intentar domeñarle. Eastwood da paso entonces a un plano cenital inconmensurable con claros tintes divinos, donde el llanto de Markum se transforma en plegaria por su desgracia.

“Eastwood eleva la cámara en picado sobre la imagen de Jimmy enloquecido, gritando de dolor mientras le sujetan con todas sus fuerzas media docena de agentes de policía, y ese movimiento se encadena con otro plano alzado del lugar en el que aún se halla caliente el cuerpo sin vida de Katie, asociando a padre e hija en un movimiento y encuadre correlativos y emocionalmente turbadores. La muerte y el dolor son contemplados desde las alturas, en un plano omnisciente perteneciente a una película donde la presencia de Dios y la redención de los pecados aparecen en boca de todos los personajes en un momento u otro del drama”¹⁶⁴.

¹⁶⁴ CASAS, Quim (2003): *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*. Madrid. Ediciones Jaguar. Pág. 169.

Es una de las obras más religiosas de Clint al desarrollarse en un barrio irlandés de ascendencia católica. La religión será utilizada en parte como justificación a los actos de los protagonistas, al contrario que en *“Gran Torino”* donde Eastwood renuncia claramente a los postulados religiosos para alcanzar la salvación.

Sin embargo, la lectura religiosa que triunfará será la del Antiguo Testamento. Markum y sus compinches no dudarán en aplicar la Ley del Tali3n para aqu3l que ha acabado con la vida de su hija. O al menos, eso es lo que piensan. Tal y como afirma Aguilar: *“Una de sus obsesiones caracter3sticas es el tema de la ley del tali3n y las barreras, morales pero tambi3n reales, entre culpabilidad e inocencia, y en “Mystic River” cuentan con mayor relieve e inter3s que nunca en la obra de Eastwood. Pragmatismo c3nico”*¹⁶⁵.

Cabe por 3ltimo destacar la aportaci3n musical de Eastwood a *“Mystic River”*. 3l ser3 el autor de todas las composiciones musicales, eso s3, puestas en escena por su leal Lennie Niehaus y la Orquesta Sinf3nica de Boston. Es otro paso m3s en la concepci3n holistica de Eastwood de sus pel3culas. Es un autor integral, que controla y supervisa cada uno de sus pasos, lo que no significa que no deje actuar con libertad a sus ayudantes.

Eastwood volvi3 a batir otro r3cord en los d3as de rodaje, que en esta ocasi3n se quedaron en 39. Warner Bros. Puso muchos impedimentos para financiar esta cinta por lo que la austeridad presupuestaria fue m3xima. Eastwood y los actores ajustaron al m3ximo su cach3 para que los productores no tiraran por tierra el proyecto.

¹⁶⁵ AGUILAR, Carlos (2009): *Clint Eastwood*. Madrid. C3tedra, Signo e Imagen/Cineastas. P3g. 244

El éxito fue casi unánime tanto en crítica como en público. Además de las dos estatuillas ya nombradas anteriormente, cosechó varios premios internacionales. Los espectadores quedaron además sorprendidos por la factura final de la película y se inclinaron por acudir a verla, aunque la gran estrella Eastwood no estuviera presente en la pantalla.

24.2 Sinopsis

Un plano muestra la ciudad de Boston desde lo que parece ser un barrio periférico, con casas. Se oye un televisor mientras la cámara nos introduce en una conversación despreocupada sobre béisbol entre dos hombres en una terraza.

En la calle, están sus dos hijos, Jimmy y Sean, jugando al hockey con otro niño. El que juega de portero, Dave, acaba tirando sin querer la bola en una alcantarilla, por lo que se sientan. Deciden pintar sus nombres en cemento: Jimmy, Sean y, por último, Dave. Mientras éste está terminando su nombre, se oye el ruido de una puerta de coche; es un hombre con esposas al cinturón que les reprende por esa acción y les pregunta que dónde viven. Dave es el único que no vive allí y le obligan a subir al coche para llevarlo con su madre. Dentro del coche, el copiloto se da la vuelta y mira a Dave, mostrando un anillo con una cruz. Mientras el coche se aleja, Dave mira a los chicos y hay un fundido a negro.

A oscuras oímos a los padres preguntando a los chicos por lo sucedido y, con otro fundido, vemos a los niños explicándoselo a los padres desde la calle, mediante un plano picado. Ellos dicen que era un policía, pero no tienen pruebas y los padres creen que no tiene sentido. Fundido a negro.

Vemos unos pies bajando por unas escaleras a oscuras, se abre una puerta y entra el supuesto policía mientras Dave está dormido. Allí está también el hombre del anillo. Dave suplica que no más y, tras varios fundidos a negro, aparece corriendo por el bosque, huyendo. Otro fundido a negro.

En el exterior de la casa de Dave hay mucha gente curioseando, además de policía y prensa. Los padres de Jimmy y Sean nos permiten conocer que han abusado del niño. Jimmy y Sean observan desde la calle a Dave, que cierra la ventana. Fundido a negro.

Se produce un salto en el tiempo. Treinta años después. Dave ha acompañado a su hijo a un partido de béisbol y le da ánimos porque ha jugado un mal partido. En el lugar donde jugaba de pequeño le cuenta que en una alcantarilla siempre perdían todas las bolas. Dave observa de reojo la antigua inscripción en el cemento con sus nombres y recuerda mediante un *flashback* al 'policia' que le decía que subiera al coche.

En la trastienda de un establecimiento se encuentra Jimmy. Su hija adolescente, Katie, entra y le dice que va a salir por la noche con sus amigas, pero su padre le recuerda que al día siguiente es la comunión de su hermana. Cuando sale del local, Katie se sube a un coche y allí está, escondido, Brendan, que la asusta. Se besan, y, aunque a su padre no le gusta él, tienen un plan para el día siguiente. Un fundido nos lleva a una imagen de un puente donde hay un gran atasco y lo que parece ser un accidente. Hay un muerto y se llevan a un hombre. Se acerca el sargento Powers a hablar con Sean, ahora detective. Una agente le invita a tomar algo, pero la rechaza, algo que Powers no comprende y le pregunta a Sean cuánto hace que le dejó su mujer, aunque éste le dice que está aún casado.

En la conversación nos enteramos que su mujer, Lorena, lo llama mucho, pero Sean no sabe por qué.

Una imagen recorre el río Mystic hasta que nos sitúa en un bar, donde está Dave viendo un partido de béisbol. En ese momento llega Katie con sus amigas y se pone a bailar en la barra, algo que llama la atención de Dave.

En la casa de Dave, su mujer, Celeste, le ve entrar lleno de sangre. Él le cuenta que le atracaron, y al intentar defenderse, le atacaron con una navaja. Pero no quiere ir al hospital, por lo que Celeste tiene que curarle. Mientras, Dave le cuenta más detenidamente lo ocurrido, pero algo no cuadra entre la anterior versión y ésta. Rompe a llorar porque cree que ha matado a su atracador. Celeste le calma.

Un helicóptero recorre el Mystic mientras se escucha una grabación del 911 donde unos chicos denuncian que hay un coche con sangre y la puerta abierta en un parque.

Suena un teléfono, que despierta a Jimmy. Es su empleado porque hay mucha gente en la tienda. Katie tenía que estar allí, pero no ha ido, ni tampoco está en su habitación. Annabeth, desde la cama, le dice que si no ha ido a trabajar, tampoco irá a la comunión de su hermana.

Se escucha la campana de la iglesia y se ve a gente entrando en la misma. Mientras, Jimmy está en la tienda. No encuentra a Katie y está preocupado. Brendan, el novio de Katie pasa por la tienda junto a su hermano y pregunta por ella.

Sean se dirige en coche al parque. Allí le espera Powers, que le informa de la búsqueda del cuerpo y que el coche está a nombre de Katie Markum, que resulta ser la hija de un viejo amigo de Sean. Mientras, Jimmy y Annabeth asisten orgullosos a la comunión de su hija.

Volvemos a la escena del crimen, donde el técnico le explica a Sean y Powers lo ocurrido en el coche, mediante una reconstrucción del crimen, y de la relación de Sean con Jimmy. En la iglesia, Jimmy está inquieto porque no ve a Katie. De repente escucha sirenas de policía y siente miedo de que le haya pasado algo.

En la casa de Dave, Celeste busca en el periódico lo que le ha contado su marido la noche anterior, a ver qué pasó con el agresor. No hay noticias al respecto, y Dave les excusa porque era tarde.

Jimmy llega a la barrera policial y le informan de que han cortado unas calles y hay buceadores en el parque, rastreando el fondo del lago. Ve de lejos el coche de Katie y queda consternad. Los perros han olido algo cerca del foso del oso. Aunque Sean intenta ser condescendiente con Jimmy, le piden que se acerque al foso porque ha habido una carnicería, y que no dejen pasar a Jimmy. En aquel lugar está el cuerpo de la chica a la que, aún con la cara tapada, reconoce: es Katie.

En la casa de Dave, Celeste escucha por televisión que buscan a una chica desaparecida en un coche a la entrada del parque, con signos de violencia, algo que le asusta porque sospecha de Dave.

Sean no parece tan preocupado de Katie como de qué le dirá a Jimmy, que justo se acaba de colar y se dirige corriendo hacia el foso. Entre sollozos le pregunta si está ahí su hija y, aunque Sean no responde, Jimmy sabe que

la respuesta es afirmativa. Sus gritos y llantos se confunden con la banda sonora que adquiere todo el protagonismo.

En el forense Jimmy, junto a Sean, reconoce a su hija, resignado ya de haberla perdido. Powers y Sean le consultan acerca de posibles pistas y por respuesta obtienen que las cosas serían distintas si él o Sean hubieran subido al aquel coche, porque no habría podido acercarse a la madre de Katie, ella no hubiera nacido y no la habrían matado. También nombran a Dave en la conversación, cuya mujer, Celeste, es prima de Annabeth. Jimmy además recuerda que Brendan preguntó por ella y no sabía que salían juntos. Finalizado el interrogatorio, Powers y Sean hacen un sumario y recuerdan que encontraron en una mochila folletos de Las Vegas. A Sean lo vuelve a llamar Lorena, pero sigue sin decir nada, ni siquiera en nombre de su bebé.

Celeste está sirviendo y ayudando en el funeral de Katie, donde también está Dave. Sean y Powers interrogan a una anciana, que les permite llegar a la conclusión de que la chica conocía al agresor. Continúan con las amigas de la víctima, que acaban confesando que pensaba irse a Las Vegas con Brendan. Mientras Dave y Jimmy también mantienen una conversación en la que el segundo se interesa por lo que le ha pasado en su mano golpeada. A pesar de la desgracia, Dave no empatiza mucho. Cuando interrogan a Brendan, le comunican que Katie ha muerto y éste intenta contener el llanto, hasta que le preguntan por Las Vegas, que recuerda que se iban el domingo y que se iban a casar. La madre de Brendan no quiere servirle de coartada y le someterán al polígrafo.

Dave cuenta a Michael, su hijo, un cuento antes de dormir. Habla de hombres que se convierten en lobos y a la vez en un *flashback* vemos a Dave de niño corriendo a través de un bosque. Se dice a sí mismo que debe

tranquilizarse y dormir, para que el niño vuelva a su bosque. Celeste vuelve a mencionarle el asunto del atraco que sufrió, y Dave, que se siente atacado, le dice que sólo le importa la muerte de Katie.

Brendan pasa la prueba del polígrafo. Al analizar la lista de clientes del bar, piensan que deben interrogar a Dave. Le localizan llevando a Michael al colegio y se fijan en su mano. Les cuenta que la vio en el bar con sus amigas, pero que se fueron quince minutos antes y no vio nada raro. Él llegó a su casa sobre la una y cuarto. Powers y Sean remarcan que Katie conocía al agresor y que era muy débil para tumbarle, por lo que deducen que le hizo perder el equilibrio. Es por eso que Powers acusa a Dave, recordando que tiene poco equilibrio y lo de su mano.

Jimmy, en el tanatorio, le promete a su hija fallecida que matará a su asesino.

Celeste escucha como su marido le cuenta a Sean y Powers una historia diferente sobre lo que le había ocurrido en la mano, pero como no se la creen, deciden interrogar a su mujer, que les dice que dormía cuando él llegó.

Jimmy no se cree que su hija saliera con Brendan, y se entera que se iban a fugar. Él cree que fue el chico quien la mató porque conocía al padre, 'Solo' Ray Harris, con quien nunca se llevó bien. Y Powers advierte que lo detendrán. Al llegar a comisaría les informan que el arma usada es la misma que se usó en un atraco a una licorería en el 84. Sean y Powers interrogan al dueño de la licorería, que describe lo sucedido, y señala que sus sospechas recaen sobre 'Solo' Ray Harris.

Celeste llega a casa, donde Dave ve una película gore sin inmutarse. Éste le pregunta enfadado si cree que él mató a Katie; ella, confusa, le dice que no sabe qué creer porque le escucho mentir sobre la mano, y Dave le reprende por creerlo. Le cuenta cómo se llamaban los del coche, los lobos, y que él escapó y desde entonces fingió ser otra persona. Se muestra con una personalidad más ruda y peligrosa, con mirada de loco. Ella intenta consolarlo, pero él le contesta que Dave está muerto, que no sabe quién salió del sótano, y no puede confiar en su mente. Celeste se queda sola, asimilando la conversación.

Los policías hablan de Dave, al que Powers cree culpable, pero Sean no. Powers le acusa de imparcial, pero Sean no tendrá problema en detenerle porque ya no son amigos. Dave y Jimmy se reúnen y el primero le cuenta que la vio en el bar y parecía feliz.

De nuevo en la comisaría, Powers informa a Sean que hizo pasar el coche de Dave por robado para así confiscarlo e investigarlo porque había visto un poco de sangre en el asiento delantero el día anterior. Descubren que hay más sangre en el maletero y que se corresponde con el tipo de sangre de Katie, por lo que detienen a Dave para interrogarle. Éste se muestra hostil y poco colaborador, sobre todo con Sean. Finalmente, cuenta una historia para justificar la sangre en el asiento delantero, pero como no sabía que había sangre en el maletero, se defiende diciendo que, como según Powers le habían robado el coche, los ladrones lo podrían haber llenado de sangre. En privado, Sean reprende a Powers por su acción, diciéndole que resolverán el caso con el arma.

Powers saca el informe de 'Solo' Ray, de sus trabajos y de sus delitos, de cómo le detuvieron y no le metieron en prisión por haber, supuestamente, delatado a alguien. Entre los cómplices encuentran a Savage y a Jimmy. Se

entrevistan con el jefe de la operación donde detuvieron a 'Solo' Ray, que confirma que delató a Jimmy y desapareció dos meses después de que Jimmy quedase en libertad.

Celeste espera a Jimmy en la puerta de su casa para contarle que tiene miedo de Dave y le ha abandonado. Jimmy le dice que le habían detenido, y que había visto a Katie y tenía la mano como si le hubiera pegado a alguien. Celeste le cuenta que Dave volvió a casa a las tres de la mañana lleno de sangre por un supuesto asalto, pero que en la prensa no salía nada. Cuando Jimmy pregunta a Celeste si cree que Dave mató a Katie, ésta responde afirmativamente. Jimmy la calma, mientras ella llora.

Vuelven a interrogar a Brendan, esta vez sobre su padre, 'Solo' Ray, del cual no recordaba mucho porque se fue cuando él tenía seis años. Aunque el agente insiste y le informan de que el arma que mató a Katie la utilizó su padre para atracar una licorería hace 18 años, el joven niega que su padre lleve un arma y que haya desaparecido porque le envía dinero cada mes.

Aunque ahora dudan de 'Solo' Ray, Sean y Powers se dan cuenta que ninguno de los dos ha escuchado la cinta del 911. Tras hacerlo descubren que los que denunciaron sabían que era una chica, aunque en teoría solo vieron el coche.

En un bar, La Esmeralda Negra, al filo del acantilado sobre el río Mystic, toman copas Dave y dos de los Savage, Nick y Val, los compinches de Jimmy. Éste se presenta junto a Kevin Savage, y entre todos emborrachan a Dave, hasta que éste siente ganas de vomitar y le recomiendan que lo haga saliendo por la puerta trasera. En el mismo momento, en casa de los Harris, Brendan se acerca a una trampilla en el

techo, donde encuentra una funda de pistola vacía, y llegan sus hermanos, Ray y John.

En el acantilado, Dave vomita mientras todos le observan. Jimmy le coge del brazo y le habla de 'Solo' Ray, el tipo que dio el soplo para que él fuera a la cárcel y eso le impidió estar con su anterior mujer en sus últimos días, por lo que le obligó a arrodillarse en el acantilado y le mató. Dave llega a la conclusión de que Jimmy cree que mató a Katie, lo que le lleva a contar la verdadera historia, que vemos con un *flashback*: mató y escondió en su maletero, para después tirar al bosque, a un hombre que abusaba de un niño. Los Savage presionan a Jimmy para que lo mate ya. Pero Jimmy, como no se ha creído la versión de Dave, le amenaza con una navaja para que confiese. Es el trato que Jimmy le propone: si admite que mató a su hija le dejará vivir.

Brendan interroga a sus hermanos, les enseña la funda vacía, y acaba agrediéndoles. Acusa a Ray de quererle tanto que mató a Katie, y si no confiesa le matará. De repente, lleno de ira, John le apunta con la pistola. En ese momento aparecen Sean y Powers e intentan convencerle de que suelte la pistola. Sean reconoce el arma y logra arrebatársela antes de que dispare.

En el acantilado, Jimmy sigue diciéndole a Dave que lo admita, que irá a la cárcel y no le matará. Dave lo admite porque Katie le recuerda a un antiguo sueño sobre la juventud, algo que él no tuvo, en el que era Jimmy el que subió al coche. Pero éste acaba apuñalándole, tira el cuchillo al río y le dispara. Fundido a blanco.

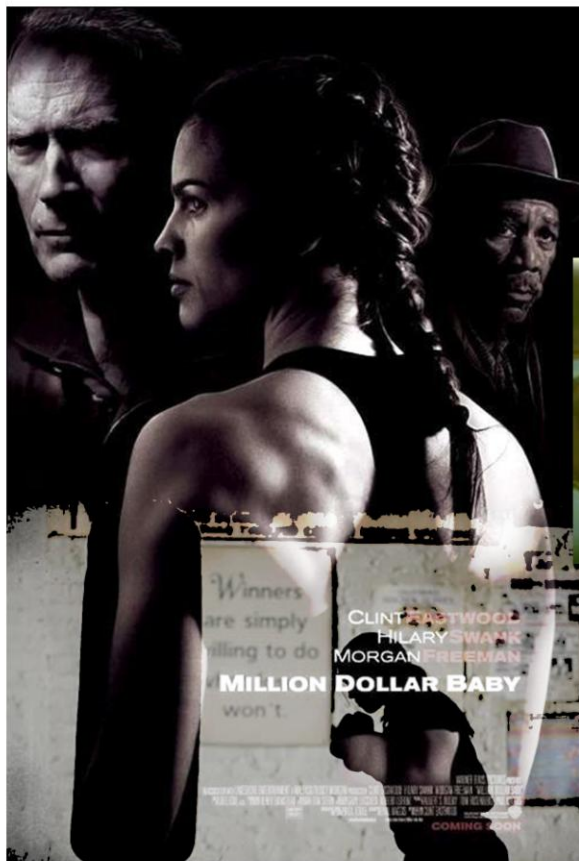
Al día siguiente, Sean visita a Jimmy para comunicarle que han detenido a Ray y a John por el asesinato de Katie, que han confesado.

Estaban jugando con el arma, intentaron asustarla y el arma se disparó, la siguieron para que no lo contara, y Ray la apaleó. Sean le pregunta por Dave, y aunque Jimmy dice no haberle visto desde que subió a aquel coche hace 25 años, Sean se da cuenta que le ha matado porque le pregunta si enviará dinero también a Celeste, como a la mujer de 'Solo' Ray Harris. Sean a veces cree que los tres subieron a aquel coche. En ese momento recibe otra llamada de Lorena, que esta vez sí contesta. Su hija se llama Nora.

En su casa, Jimmy le confiesa a Annabeth que mató a Dave, pero que se equivocó. Annabeth le comprende y se siente orgullosa de él porque cree que lo hizo por amor.

En un desfile de una festividad se encuentran todos. Celeste sola y con cara de aturdida, Sean, con Lorena y Nora, una feliz y tranquila Annabeth con las niñas, y los Savage. Celeste parece comprender lo que ha pasado, y saluda a Michael, que está en una de las carrozas, casi a punto de llorar porque ha perdido a su padre. Jimmy también sale al portal de su casa, y Sean, que le ve, hace el gesto de apuntarle con un arma y disparar. Jimmy levanta las manos, como retándole a hacer algo.

Volvemos a ver el trozo de acera en el que dibujaron sus nombres, donde Dave sólo pudo dibujar 'DA...' antes de subir al coche. La cámara vuelve a sobrevolar el Mystic, al atardecer, hasta hacer un fundido a negro.



25. MILLION DOLLAR BABY (MILLION DOLLAR BABY, 2004)

25.1 Análisis

Hemos detectado a lo largo de la presente tesis varios puntos de inflexión en la carrera de Eastwood. Lo fue *“Bird”*, lo fue *“Sin Perdón”* y ahora se volverá a producir con *“Million Dollar Baby”*. Es cierto que la Academia de Hollywood le debía algo a Clint desde que no premió lo suficiente a *“Mystic River”* por su coincidencia con la última entrega de la trilogía de *“El Señor de los Anillos”*.

Pero no es menos cierto que Eastwood iba a poner muy fácil a los académicos el que premiaran su labor con una gran película. El californiano se encuentra con el libro de Jerry Boyd, *“Rope Burns”*, y no duda en lanzarse en una peligrosa aventura.

Le encargará a Paul Haggis la adaptación del guión para llevarlo a la gran pantalla y lo hará con gran éxito. De hecho, ésta será una colaboración que se ampliará con sus dos siguientes películas: *“Le envié el primer borrador del guión y dos semanas después ya había elegido todo el reparto. Le llamé y me dijo que le gustaría que le escribiese el guión de “Banderas de Nuestros Padres”. Yo le respondí que sería un honor, pero que antes deberíamos hablar del guión de “Million Dollar Baby”, porque el que*

*le había enviado era básicamente un borrador. Me respondió que ya estaba bien así, que éste era precisamente el que iba a filmar”.*¹⁶⁶

Todo estaba previsto para que empezara el rodaje puesto que el *casting* de actores se celebró con celeridad y precisión. Pero Eastwood se encontró con la reticencia de uno de sus compañeros de viaje habituales: la productora Warner Bros.

“Me dijeron que era una película de boxeo. Yo les respondí que no sólo era sobre boxeo, que se trataba de una historia sobre padres e hijas y de muchas cosas más. Al final me dijeron que sí, que la harían, pero que querían únicamente pagar por los derechos en Estados Unidos y que buscara otro socio para financiar la parte correspondiente al mercado internacional (...) El problema es que hago películas que nadie quiere hacer. Parece como si tuvieran miedo de ellas. Supongo que se debe a la época que estamos viviendo, donde lo único que interesa son los remakes de series televisivas de los setenta. Debo reconocer que soy una persona pesimista, pero a veces me pregunto qué clase de cine se hará de aquí a diez años si seguimos así. Cuando yo era un adolescente, podías ir a ver ‘El sargento York’ o ‘Los viajes de Sullivan’, sin contar entrañables films de serie B. Ahora sólo les interesa repetir el último éxito de moda. Si ‘Los increíbles’ triunfa, sólo quieres hacer ‘Los dobles increíbles’. Yo trato de hacer películas para un público que quiere ver historias adultas, con personajes reales y complejos, que es un tipo de cine más orientado hacia el viejo estilo. En cierto sentido, ‘Million Dollar Baby’ podría ser una

¹⁶⁶ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 273

*película sobre un tipo de los años cuarenta o cincuenta, de otra época”.*¹⁶⁷

El hecho de que la historia uniera el boxeo y la eutanasia hizo que los directivos de la productora no apostaran inicialmente por el proyecto. De hecho, sólo comercializaron los derechos en Estados Unidos y Clint tuvo que buscar un socio para la parte internacional.

Lakeshore se arriesgó con el proyecto y financió la mitad de los dieciocho millones que costó elaborar este *film*. Un presupuesto realmente bajo con un plan de rodaje que se ajustó a seis semanas y que recaudó más de 100 millones de dólares en salas. *“Finalmente los ejecutivos de la productora tuvieron que disculparse con el cineasta por haber dudado de él. Adelantaron incluso el estreno de la película dos meses para que pudiese entrar en los Oscar”*¹⁶⁸.

Las críticas no pudieron ser más dispares. En Europa fue aclamada unánimemente y recibió muchísimos parabienes. En Estados Unidos, sin embargo, no tuvo tanta fortuna. Si bien una parte la valoró positivamente, tuvo duras y encarnizadas críticas de la parte más conservadora de la sociedad estadounidense.

Eastwood demostró una vez más su independencia ideológica y cinematográfica hacia estos comentarios reaccionarios: *“Nunca pensé en la parte política al hacer el film. Quizá este alcanzando una edad en que empiece a estar senil o nostálgico, o ambas cosas a la vez, pero las personas ahora son muy irritables. Antes podías no estar de acuerdo con alguien y*

¹⁶⁷ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 274.

¹⁶⁸ SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Pág. 250.

*seguir siendo amigos. Ahora cada uno que piensa diferente de ti es subnormal o un idiota, tanto los de la derecha como los de la izquierda*¹⁶⁹.

El hecho de que fuera premiada con cuatro Oscar de peso terminó por hacer vencer y convencer a Eastwood. Fue la gran ganadora de la ceremonia con su estatuilla a la mejor película, que redondeó una noche donde todos los personajes de la cinta fueron premiados de alguna manera.

Eastwood se llevó el premio al mejor director por segunda vez en su carrera. A nadie la hubiera extrañado que también se hubiera llevado el premio al mejor actor, que terminó recayendo en Jamie Foxx por *“Ray”*. Aunque también es seguro que al californiano le llenó mucho más el que se le siga reconociendo más como autor, por encima incluso de su interpretación.

Aunque Hillary Swank se quedó también con la parte interpretativa de Eastwood: *“Pienso que es su mejor actuación hasta la fecha. Resulta tan conmovedor en la película que sentí verdadero terror viendo esta parte de Clint tan avejentado, tan vulnerable pero tan valiente e incisivo*¹⁷⁰.

Hillary Swank también fue reconocida por su papel de la chica del millón de dólares. La actriz estuvo inconmensurable como Maggie Fitzgerald con un registro sensacional para afrontar todos los estados de la truncada boxeadora. Como anécdota queda el que Swank ganara su segundo Oscar, tras *“Boys Don’t Cry”* en su segunda nominación.

Eastwood quedó encantado con el trabajo de la actriz: *“Hillary se preparó constantemente. Es una chica atlética con gran habilidad, pero*

¹⁶⁹ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 277

¹⁷⁰ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 277

*también muy delgada, así que tuvimos que meterla en un programa de entrenamiento de pesos pesados. Boxeaba dos horas cada noche y hacía pesas dos horas cada mañana durante cuatro meses. Lucia Rijker, que interpreta al Oso Azul, es una gran campeona. Está hecha de acero, puede golpear a un animal, y fue de gran ayuda para Hilary en su entrenamiento*¹⁷¹.

Por último, Morgan Freeman recibió también un reconocimiento tan justo como pendiente. No había conseguido la estatuilla ni por *“Paseando a Miss Daisy”*, ni por *“Cadena Perpetua”*, ni por *“Sin Perdón”* y por fin recibió el dorado galardón. Su actuación se complementa con una narración en *off* que supone la última sorpresa de la película.

Eastwood decide darle un regalo final al espectador cuando descubre que las palabras de Freeman, es decir, Eddie Dupris, no son sólo una narración de los hechos. El fiel escudero de Frankie Dunn está implorando a la hija de éste que vuelva a retomar la relación con su padre.

El juego de relaciones familiares es uno de los puntos álgidos de la película. En un país donde el modelo familiar no se discute, Eastwood lo pone directamente contra las cuerdas. Mientras que Frankie está alejado de su hija por un motivo oculto y se le supone una ex mujer que o ha muerto o le ha abandonado, traza una relación paterno-filial con Fitzgerald.

“Tengo la misma edad que tendría este tipo, así que estoy representando mi edad. Cuando has vivido tantos años, entiendes los problemas familiares de la gente y te puedes figurar por qué la relación del personaje con su hija está deteriorada. Quizás fue un mal divorcio, quizás cuando él era

¹⁷¹ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 276

joven estaba demasiado metido en el boxeo y no pasaba tiempo con ella. Has visto un montón de relaciones que se hacían y deshacían, en tu familia y en otras. Tienes muchas cosas a las que echar mano. Usas la imaginación. Y el dilema de conseguir al final un sentido para su vida y tener que volver a perderlo es lo más trágico”¹⁷²

Mientras que la boxeadora trata de agasajar a los suyos con los beneficios de sus peleas, sólo se encuentra desidia, desprecio e incluso desaires por parte de una madre estafadora a la seguridad social, una hermana sin oficio ni beneficio y un hermano ex presidiario.

Resulta magnífico como Eastwood deconstruye y reconstruye los lazos familiares de los protagonistas, acercando a Frankie y a Maggie hasta un punto cercano al romance. *Mo Cushla* será el *leit motiv* que construya ese paso más allá de ambos personajes hasta que, instantes antes de practicarle la eutanasia, Frankie le confiese que significa “*mi amor, mi sangre*”.

Fuera de que resulte creíble que después de tanto tiempo, y cuando la película revela en los labios de Maggie que había salido en revistas y en televisión, que nadie le hubiera traducido esas dos palabras en gaélico, Eastwood le da un argumento más al espectador para que permanezca atento a la trama emocional. Construye su propio *Mcguffin* sin necesidad de enmarcarse en el género del suspense.

El punto amargo de la cinta lo constituye el abordaje de un tema tan complicado como la eutanasia. Eastwood deja que el relato sitúe esta última solución como la menos mala, la menos cruel. No se deja llevar por

¹⁷² SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Pág. 254

ideologías para edulcorar su posición ante el estado de la boxeadora y le aplica la adrenalina sabiendo que goza de la complicidad del espectador.

“La eutanasia, que cubre el tercio final de la película y escandalizó a los sectores más retrógrados de América, es realmente prodigiosa, pues casa a la perfección sensibilidad y técnica, y despliega una admirable sobriedad, dignamente conmovedora, a la hora de reflejar el sufrimiento que ambos personajes acusan a su respectiva manera”¹⁷³.

Mucho tuvo que ver esta soberbia narrativa cinematográfica con la fotografía e iluminación utilizadas. Mientras que las escenas de boxeo son coloridas y gozan de una amplia cantidad y calidad cromáticas, las del hospital prácticamente se sumergen en un gris con suaves pinceladas verdes.

La iluminación resalta, como es casi ley en Eastwood, los dos lados del ser humano. En las escenas más íntimas, la mitad de la cara estará iluminada mientras que la otra mitad permanece en la oscuridad. Los relatos de las historias personales de Maggie, Eddie o el momento en el que Frankie se enfrenta a la eutanasia son acentuados con este recurso narrativo que llaman la atención del espectador sobre cuál de las mitades del personaje es la que está narrando.

La banda sonora vuelve a ser obra del propio Clint Eastwood. Como discípulo de Niehaus, el de Carmel utiliza un *leit motiv* basado en unas pocas notas a la guitarra para hacer transcurrir las escenas. Recurso que ya había utilizado, con similar éxito, en *“Sin Perdón”*.

¹⁷³ AGUILAR, Carlos (2009): *Clint Eastwood*. Madrid. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Pág. 253

Eastwood cada vez se siente más a gusto en su papel de autor holístico, dominando todos los campos que puede abarcar en la generación de una nueva obra cinematográfica. Sigue conservando a sus fieles trabajadores, pero se siente maduro en la toma de decisiones y en la funcionalidad de su criterio *filmico*.

Dos temas más vuelven a ser recurrentes en esta película de Clint Eastwood. El primero es el del perdedor, tanto por Frankie Dunn como por Maggie Fitzgerald. Eastwood echa por tierra el sueño americano con dos personajes abocados a la eterna derrota y a sólo tener efímeros momentos de felicidad.

Como señaló el propio Eastwood: *“Son personajes que están en la periferia de todo lo que conocemos. He visitado todos los viejos gimnasios de Los Ángeles para esta película, y allí ves tipos jóvenes tratando de llegar a algún sitio, persiguiendo un sueño que sabemos imposible. Y esta chica, la de la película, representa eso en la historia, alguien que ha tenido una educación limitada y que se resiste a ser una camarera toda la vida”*¹⁷⁴.

El segundo es la presencia fantasmagórica. Frankie Dunn nunca vuelve al gimnasio tras administrarle la eutanasia a su boxeadora. Se vuelve a ver el bar donde Frankie y Maggie toman tarta de limón a la vuelta de la visita a los familiares de ella.

Es cierto que Frankie comenta que no le importaría hacerse cargo del local, pero la última imagen de la película no resuelve esa duda. Se vuelve a ver el bar, pero dentro sólo se atisba a una camarera. No se sabe si Frankie ha adquirido el establecimiento, está de paso para huir a otro lado, o se para antes de quitarse la vida.

¹⁷⁴ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 275

Eastwood deja abiertas todas las posibilidades transformando al entrenador en una suerte de fantasma que se introduce en la mente del espectador para que éste le proporcione el final que más desee. Así lo señaló el californiano: *“Yo espero que el espectador participe en toda la película. Sabemos que Frankie es un extraño para su verdadera hija y que tiene una ex-mujer en alguna parte. Quizá hasta puede que tenga nietos, ¿quién sabe? Al final no sabemos dónde acaba. Vemos la cabaña donde ha tomado el pastel de limón, a través de la ventana. ¿Pero le vemos a él o no? Hay una camarera, pero eso no significa nada. Quizá no esté ahí. Quizá ha viajado a China. ¿Quién sabe? La audiencia debe pensar sobre esto, y si no es capaz de hacerlo, creo que es el espectador erróneo para esta película. La película representa cualquier cosa que tú creas que significa”*¹⁷⁵.

Hábil y sin necesidad de artificios, Eastwood vuelve a plantear una jugada maestra sin necesidad de ofrecerle toda la información al receptor de su obra. *“Ningún cineasta norteamericano ha retado de forma tan perseverante al público a aceptar finales tristes o ambiguos como él. Clint carece de cinismo y hace todo lo que puede para ofrecer películas que presentan un punto de vista de la vida honrado y nunca abiertamente ideológico, siempre tal y como él la ve”*¹⁷⁶.

El resultado, en global, es tan brillante como lo son las críticas de los autores que han estudiado a Eastwood en España y Estados Unidos: *“Es un film riquísimo en lecturas múltiples que sorprende por la eficaz simplicidad de su puesta en escena y que reafirma a Eastwood – por si hubiese dudas – como autor con mayúsculas capaz de hacer una obra artística personal y contracorriente. La utilización de la fotografía, casi monocromática, sabe transmitir las especiales circunstancias de cada uno de*

¹⁷⁵ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 275

¹⁷⁶ SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Pág. 252.

*los personajes y definir sus ideas sobre la amistad, la familia, el éxito o el fracaso, la religión, la eutanasia y, sobre todo, la soledad. Es una película epigonal en la que convergen puntos de vista sobre el individualismo, el mundo caótico exterior preservado tal vez por la paz del destartado gimnasio o la negativa de Eastwood y Freeman a cambiar con el tiempo*¹⁷⁷.

*“Million Dollar Baby” es la obra maestra de su prolífico autor, el cenit de su obra, de una especificidad cinematográfica tan pura que chirría dentro de la degradación sufrida por el lenguaje fílmico desde mediados de los años ochenta; una película extraordinaria por encima de los géneros y las épocas, dura y tierna por igual, a la par naturalista y abstracta, austera siempre y fantasmagórica a veces, personalísima pero nada elitista, coherente e impecable de principio a fin*¹⁷⁸.

*“Million Dollar Baby” es una mirada al sueño roto americano, al de las oportunidades de fama y gloria para cualquiera que se lo merezca y luche por ello, pero mucho más duro y menos autocomplaciente, aunque al final se percibe un rastro de esperanza. Y cuando Hillary le pide a Eastwood que le ayude a morir, ese católico atormentado y dubitativo, ese hombre de códigos, desde la cautela, toma una decisión que le lleva irremisiblemente a un lugar sin nombre; una decisión que le quiebra toda su vida*¹⁷⁹.

¹⁷⁷ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 275.

¹⁷⁸ AGUILAR, Carlos (2009): *Clint Eastwood*. Madrid. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Pág. 253

¹⁷⁹ TORRES-DULCE, Eduardo en AA.VV. (2009): *El universo de Clint Eastwood*. Madrid. Notorius. Pág. 274

25.2 Sinopsis

La película arranca con un plano que nos introduce en un combate de boxeo. La voz en *off* nos presenta a Frankie Dunn. Maggie Fitzgerald también aparece en esta primera escena siguiendo el combate, pero en la lejanía de la zona alta de las gradas, por aquello de que es como un sueño para ella el llegar algún día a combatir como boxeadora profesional.

Una vez y nos cuenta a qué se había dedicado Frankie, y tras el combate, la película da paso a la primera conversación entre él y Maggie en la que ella le pide que le entrene pero él se niega. Sólo tiene un deseo: que su protegido, Willie, sea campeón.

La voz en *off* nos va dando más datos del Sr. Dunn y de sus ideas y pensamientos acerca del boxeo, al que ha dedicado toda su vida. *“El boxeo es un acto antinatural, en el boxeo todo va al revés. A veces la mejor manera de dar un puñetazo es retrocediendo”*.

Su religiosidad va a quedar patente en la siguiente escena donde le vemos rezando y pidiendo por su hija. Acto seguido sale de la Iglesia y se dirige al sacerdote porque se encuentra confuso acerca de ciertos términos religiosos. Se produce un diálogo donde Frankie busca y consigue exasperar al sacerdote, algo que volverá a repetirse con posterioridad en una pequeña escena en la que, de nuevo, vemos a Frankie salir de la celebración religiosa.

Otro plano aéreo nos presenta por primera vez el gimnasio que ahora regenta Frankie Dunn, el *Hit Pit Gym*, donde conocemos a ‘Peligro’, un chaval que, según Frankie, tiene algo muy importante que hay que tener en

el boxeo: corazón. A través de él conocemos a Eddie Scrap-Iron Dupris, ex boxeador, ciego de un ojo, y amigo de Frankie, que también trabaja allí.

Maggie vuelve a aparecer ya para no marcharse. Mientras está entrenando sola e insiste a Frankie para que le entrene, él vuelve a negarse. La voz en *off* también sirve para darnos a conocer algo mejor a Maggie. No tiene ni para comer, pero el poco dinero que gana trabajando en un bar de mala muerte lo ahorra para pagar el gimnasio en el que cada día entrena, el de Dunn.

Su rechazo hacia ella y el apoyo de Scrap provocan continuas discusiones entre ambos. Hasta que Scrap la ve entrenando a altas horas de la noche y decide darle algunos consejos para que mejore su golpeo al saco. Se establece un vínculo fuerte entre ambos, e incluso le regala un *punchin*, que ella dice que coge prestado hasta que se lo pueda comprar. Maggie le pide ahora a Scrap que si le puede entrenar, y éste acepta.

La pasión de Maggie por el boxeo también queda reflejada en su manera de aguantar las continuas bromas de sus compañeros de gimnasio por ser una chica.

Siempre centrado en su protegido Willie, Dunn empieza a volver la vista también hacia Maggie. En un perfecto plano-contraplano se produce la primera conversación seria entre ambos, en la que Dunn le da sus primeros consejos y termina regalándole su *punchin*.

Es el primer paso de una relación que empieza a florecer y que se va a terminar poniendo en marcha después de que, en la siguiente escena, Willie abandone a Dunn como entrenador antes justo del combate que le había conseguido para septiembre, dejándole por alguien que le asegura algo más

que ganar el título. La música acompaña esta separación-despedida, que después le cuenta a Scrap. Éste le echa en cara el que haya sido su protegido porque al final se ha quedado sin combate por el título.

Varias escenas seguidas nos permiten conocer un poco mejor a Maggie y como su único interés es ahorrar dinero para invertirlo en material de boxeo. Mientras Dunn ve por televisión el combate de Willie (que termina ganando), la voz en *off* nos permite también conocerle y saber qué significa para él este deporte, con frases como “*en el boxeo todo va al revés*”.

A partir de aquí Frankie y Maggie unirán sus vidas para siempre. Se produce el segundo encuentro importante entre ambos en el que ella resume en unas pocas frases lo desgraciada que es su vida. Él siente compasión. Será su entrenador y serán sus normas. Aquí se produce ya la primera lección del viejo Dunn a Maggie, todo bajo la atenta mirada del causante de este encuentro, Scrap, y con un trabajo de plano-contraplano en el que Frankie aparece iluminado en contrapicado y Maggie en una cierta penumbra.

Una serie de planos fundidos, acompañados de la música que escucharemos durante toda la película, nos muestran la evolución de Maggie que aprovecha incluso su trabajo para practicar todo lo que Frankie le enseña. A ella y a nosotros, porque la voz en *off* nos introduce en el mundo del boxeo de una manera más técnica.

La siguiente escena nos vuelve a presentar a Frankie y Maggie en el gimnasio. Cuando todo parece ir bien y ella le comunica a Frankie que cree que está lista para combatir, aparece de nuevo la “imagen” de la hija del entrenador, Katie, y algo extraño le sucede a Frankie.

De repente le propone a Sally, “*uno que pasaba por allí*”, que sea su *manager* y la abandona. Con él tendrá su primer combate, pero en la oscuridad de la distancia (como cuando Maggie sigue al principio el combate de Willie) Frankie Dunn no se lo pierde.

Al verla perder baja inmediatamente al ring para retomar las riendas del combate y darle instrucciones. Es el momento en que Frankie se autoafirma como su entrenador y, además, Maggie gana su primer combate. Sólo en estas escenas, Frankie aparecerá en un plano picado bajo el ring y es ella quien está por encima, como la estrella del boxeo en la que espera convertirse. Aún así ella sigue teniendo sus dudas y le vuelve a preguntar que si le abandonará; Frankie responde: “*Nunca*”. La relación entre ambos se seguirá mostrando siempre con un Dunn superior en plano contrapicado, es el entrenador, el jefe, y Maggie en un plano picado como su pupila. Lo vemos incluso en algunos planos generales, como el siguiente en el que él la libera de los vendajes.

Los combates para Maggie se empiezan a suceder. La voz en *off* nos dice que “*no tardó en coger el ritmo*”. Era tal su evolución que a todas sus contrincantes las dejaba k.o. en el primer asalto y Frankie tuvo que pagar más para encontrarle adversarias decentes.

Un fundido entre un plano general y uno corto del entrenador nos muestra un avance en el tiempo en el que tomó la decisión de subirla de categoría, y nos sitúa ya en su primer combate como tal. Le rompen la nariz, pero ella le pide a Frankie que se la recoloque porque cree que puede ganar, y así ocurre. Pero como consecuencia tiene que ir al hospital, será la primera vez, y también la primera vez que veamos a un arisco Frankie Dunn preocupado por su pupila.

En el siguiente encuentro con el sacerdote conocemos que Frankie escribe a su hija, de la que no sabemos nada más, todas las semanas.

Aquella nariz rota de Maggie no fue impedimento ninguno para que siguiese compitiendo, y así llegaron las ofertas importantes para la boxeadora, como la de competir contra Billy, la ‘Osa Azul’, por el título del peso Welter de la WBA, que Frankie rechazó, como otras tantas, que suponían enormes cantidades de dinero para ambos.

Maggie ha cumplido treinta y tres años. Lo sabemos por un encuentro que se produce entre ella y Scrap en el que éste le cuenta cómo fue su vida de boxeador, cómo conoció a Frankie, y cómo perdió el ojo por no parar en un combate. Es un anticipo de lo que va a ocurrir después.

Allí coincide con Micky Mac, el ahora *manager* de Willie, y cuando todos pensamos que ella también va a abandonar a Frankie por él, ocurre todo lo contrario. Una muestra de confianza devuelta que se produce justo a la mitad del film, cuando Frankie vuelve a recibir las cartas que le envía a su hija devueltas con el mismo sello: “*devolver al remitente*”.

Pero esto sirve para que se produzca el auténtico giro en la película cuando Frankie visita a Maggie en su pequeño apartamento que, desde que le van las cosas mejor y Maggie ha empezado a ganar dinero con los combates, parece haber recobrado la luz. Es también el momento en el que Frankie empieza a comportarse con Maggie como si fuera esa hija con la que nunca ha conseguido ponerse en contacto: “*He cometido muchos errores en mi vida, no voy a permitir que tú hagas lo mismo*”. Este encuentro entre ambos supone también el comienzo del final, cuando Frankie le entrega una cinta de vídeo y le comunica que va a pelear por el título. La reacción de ella es darle un abrazo, más propio de una hija a un padre.

Llegado el momento Frankie le regala a Maggie su primera bata de boxeadora en los instantes previos a su primer combate por el título, aunque aún no era el principal. Lleva una inscripción en gaélico en la espalda: *Mo Cuishle* (en español significa “mi amor, mi sangre”), nombre con el que la conocerán a partir de ahora en el mundo del boxeo.

Su adversaria es mejor que ella, más joven, más fuerte y con más experiencia, pero de nuevo vuelve a batirla después de escuchar las palabras de Frankie: “¿*Qué vas a hacer para remediarlo?*”. Una victoria tras la que repite el salto a los brazos de su entrenador que se había producido anteriormente en el apartamento de ella. La cámara les rodea durante el abrazo mientras el público jalea su nombre, *Mo Cuishle*.

Después de una gira por Europa (de la que sólo sabemos a través de la voz en *off*), Maggie vuelve a Estados Unidos y recibe otra oferta para luchar por el título. Se produce mientras Frankie y Maggie comparten una cena en la que ésta le comunica que le ha comprado una casa a su madre. Él le dice: “*eres una buena hija*”. La acompaña a visitarla y presencia una discusión entre ambas por el rechazo de su madre a aceptar esa casa para no perder las ayudas que le paga el gobierno. “¿*Por qué no me diste el dinero? ¿Tenías que comprarme una casa?*”. “*No tenía que hacerlo mamá, pero es tuya. Si quieres el dinero, véndela*”. Su madre también la desprecia diciéndole que cuando le dice a la gente a qué se dedica (es boxeadora) se ríe. Esta situación deja preocupada a Maggie, pero también a Frankie.

La oscuridad, la penumbra, pero esta vez no la del gimnasio sino la de la noche mientras viajan en coche, vuelve a ser protagonista mientras Maggie le cuenta a Frankie más historias de su familia, de su padre. Murió. Y ahora, le dice, “*sólo te tengo a ti, Frankie*”. Él le contesta: “*sí, por lo*

menos hasta que encontremos un buen manager” (que por la recurrencia ya se ha convertido casi en una broma).

Mientras Maggie y Frankie se preparan para volar rumbo a Las Vegas al combate por el título, en el gimnasio se produce una escena, en la que está implicado Peligro, que se puede ver como el anticipo de lo que va a ocurrir después, y que ya había anticipado al comienzo de la película la voz en *off* en su presentación de este chico, refiriéndose a algo que siempre decía Frankie: *“A un boxeador que sólo tenga corazón sólo le espera una paliza”*.

Scrap es engañado por otro de los boxeadores del gimnasio para que acuda a arreglar una avería en el váter y aprovecha la coyuntura para organizar una pelea con Peligro. Cuando Scrap se da cuenta y llega para salvarle casi le habían destrozado la cara. Como venganza, el ex púgil le pide prestados los guantes a Peligro para pelar su combate número ‘110’ (él ya había contado anteriormente que dejó de boxear después de 109 combates cuando perdió el ojo.)

Ha llegado la hora del combate por el título. La música en la presentación de ambas contrincantes en su entrada al ring es muy diferente. A *Mo Cuishle*, la aspirante, le acompañan unos gaiteros y una iluminación casi directa. Su rival, la Osa Azul, la campeona mundial de los pesos wélter de la WBA, aparece con una música un tanto terrorífica y algo más en penumbra.

El combate es seguido en todas partes, por radio y televisión (lo vemos en planos intercalados de Scrap en su pequeño habitáculo) y el primer asalto no le sale nada bien a Maggie. Con la cara bastante dañada, consigue llegar al tercer asalto y, gracias a los consejos de Frankie, cuando parece que está a punto de ganar y se dirige ya hacia su esquina en medio de los

gritos de ánimo del público, de imprevisto recibe un terrible puñetazo en la cara por el que cae inconsciente al suelo y se golpea brutalmente el cuello contra una silla que Frankie intenta apartar, pero no llega a tiempo. Silencio primero. Música fúnebre después y ralentización de la imagen para mostrarnos la escena en un plano aéreo que no hace presagiar nada bueno. Este lo combina con una imagen giratoria del techo del recinto en el que las luces nos evocan a las de un quirófano, y le sirve para fundir a negro y presentarnos el desenlace de la película.

Del fundido a negro vuelve con una imagen de Maggie que aparece en una cama de hospital sondada, y con otro fundido a negro lleva a cabo un pequeño avance en el tiempo. Aquí ya aparece Frankie, sentado en su cama y, aunque ella a duras penas puede hablar, intercambian unas frases.

De nuevo otro fundido a negro nos muestra la visita de Scrap al hospital. A través de una conversación con él, Maggie nos cuenta que tiene la C1 y la C2 (vértebras cervicales) fracturadas y que, por lo tanto, se pasará el resto de su vida postrada en una cama, tetrapléjica. Con Scrap ella también recuerda qué fue lo que falló aquel día: *“No debí bajar la guardia, protegerme en todo momento”*. Era la frase con la que Frankie siempre le insistía que debía tener presente. La impotencia que inunda a Frankie le hace culpar de todo lo sucedido a Scrap porque, según él, fue quién le convenció para que entrenara a la chica.

Por ello también, intenta convencerse de que el problema de Maggie tiene solución, y busca por todos los medios encontrarla. Frankie aparece de espaldas y totalmente a oscuras mientras hace llamadas a hospitales de toda América, y al fondo la luz que entra por una ventana es como la esperanza de ver la luz al final del túnel. Consiguió que la reconocieran, pero le dijeron que no había nada que hacer.

Dos meses después, Frankie puede mover a Maggie por primera vez. Mientras la moja con un paño humedecido descubre que tiene úlceras de cúbito porque no podía cambiar de posición.

Frankie decide llevarla de vuelta a casa para internarla en un centro de rehabilitación, donde la cuidaban muy bien. En el viaje en ambulancia desde Las Vegas ella le recuerda algo que le había dicho anteriormente: *“Vamos en avión, volvemos en coche”*. No se había equivocado.

En la siguiente escena, dos únicos planos sirven para que veamos por primera vez a Frankie rezando en la Iglesia. Él era ya la única familia de Maggie, y se pasaba todo el tiempo con ella en el centro de rehabilitación, porque de la familia biológica, que prometió ir a verla, supo más bien poco, o lo justo. Frankie averigua que llevaban una semana visitando Los Ángeles y cuando, de repente, aparecieron para visitarla, intentó impedirlo. Acompañados de un negociante intentan que Maggie les firme unos documentos que autoricen a su madre a quedarse con todos los beneficios que ella ha conseguido, especialmente en los últimos años, gracias al boxeo. Tiempo, por cierto, en el que nunca recibió el apoyo de los suyos. Lo hacen, además, como si intentaran ocultarle algo, aunque finalmente su madre le dice que es para proteger su dinero. Claro que su cuñado es más directo cuando confiesa que intentan evitar que ese dinero lo usen para gastos médicos ni del entierro. Es ahí cuando Frankie vuelve a intervenir pero Maggie le dice que todo eso no es asunto suyo. Ella sola se encarga de echarles de allí con la misma insensibilidad que ellos la han tratado a ella durante toda esa visita, diciéndoles finalmente que, si no quieren perder su casa (la que ella les compró con todo su esfuerzo), no vuelvan a verla nunca más.

El tiempo pasa a través de un fundido con la siguiente imagen en la que vemos que las heridas (úlceras) de Maggie empeoran. Un médico le comunica que quizás vaya a perder una pierna. Esto provoca, por primera vez, las lágrimas de Frankie que, además, al llegar a su casa, se encuentra con otra de las cartas que le envió a su hija devuelta.

De nuevo unos planos fundidos muestran el paso del tiempo en el que Frankie espera en la habitación vacía de Maggie primero, y después con ella de nuevo, convaleciente tras salir de la operación en la que le han amputado una de sus piernas. Frankie aún alberga un halo de esperanza y mientras le da un beso le dice que todo saldrá bien.

El tiempo continúa avanzando con Frankie siempre sentado a su lado en la cama. Se produce otra conversación relevante entre ambos en la que Maggie le pregunta qué significa *Mo Cuishle* (mi amor, mi sangre) y le dice que le recuerda a su papá.

La respuesta de él deja patente esa unión: *“He pensado en comprarte una silla de ruedas. Quizás te gustaría volver a la universidad”*. Una unión que a partir de aquí nos deja entrever su final. Es cuando Maggie le cuenta a Frankie que no quiere continuar viviendo, en una de sus intervenciones más largas. Recuerda todo lo que ha vivido con el boxeo (nunca soñó que pasara), y cuenta que nació pesando poco más de un kilo y que su padre decía que luchó para entrar en este mundo y lucharía para salir de él (una especie de metáfora relacionada también con su incursión en el mundo del boxeo y cómo “salió” de él). Pero no quiere luchar con Frankie para “marcharse” porque ahora tiene la oportunidad de hacerlo con el mejor recuerdo que le dejó su paso por el mundo del boxeo. El problema es que él se topa de frente con una lucha contra sus ideales religiosos que, en un principio, no le permiten llevar a cabo lo que ella le pide.

Su dilema le lleva incluso a hacerle una visita al sacerdote. Frankie le habla de ella y rompe a llorar. Ella quiere morir y él quiere quedarse con ella; es un pecado hacer lo que ella quiere, y si no lo hace la está matando. Pero el sacerdote es tajante y le dice que no lo haga.

Pero Maggie no iba a desistir de aquella decisión que ya tenía tomada. En plena noche mientras dormía en su casa, Frankie recibe una llamada del hospital. Se había mordido la lengua y casi se muere desangrada. Desde entonces la mantienen sedada para que no vuelva a repetirlo, y en esa situación se produce una nueva visita de Frankie.

Una noche en el gimnasio intenta encontrar algo entre sus cosas. Allí se encuentra con Scrap que intenta disminuir su sentido de culpabilidad ("*la maté*", le dice Frankie). Scrap le da una lección de vida y la manera de reflejarlo en el plano enfatiza la intencionalidad, con un plano-contraplano en el que es Scrap que, en esta ocasión, es el que aparece en contrapicado, mirando a Frankie desde arriba. Éste parece haberse convencido con las palabras de Scrap.

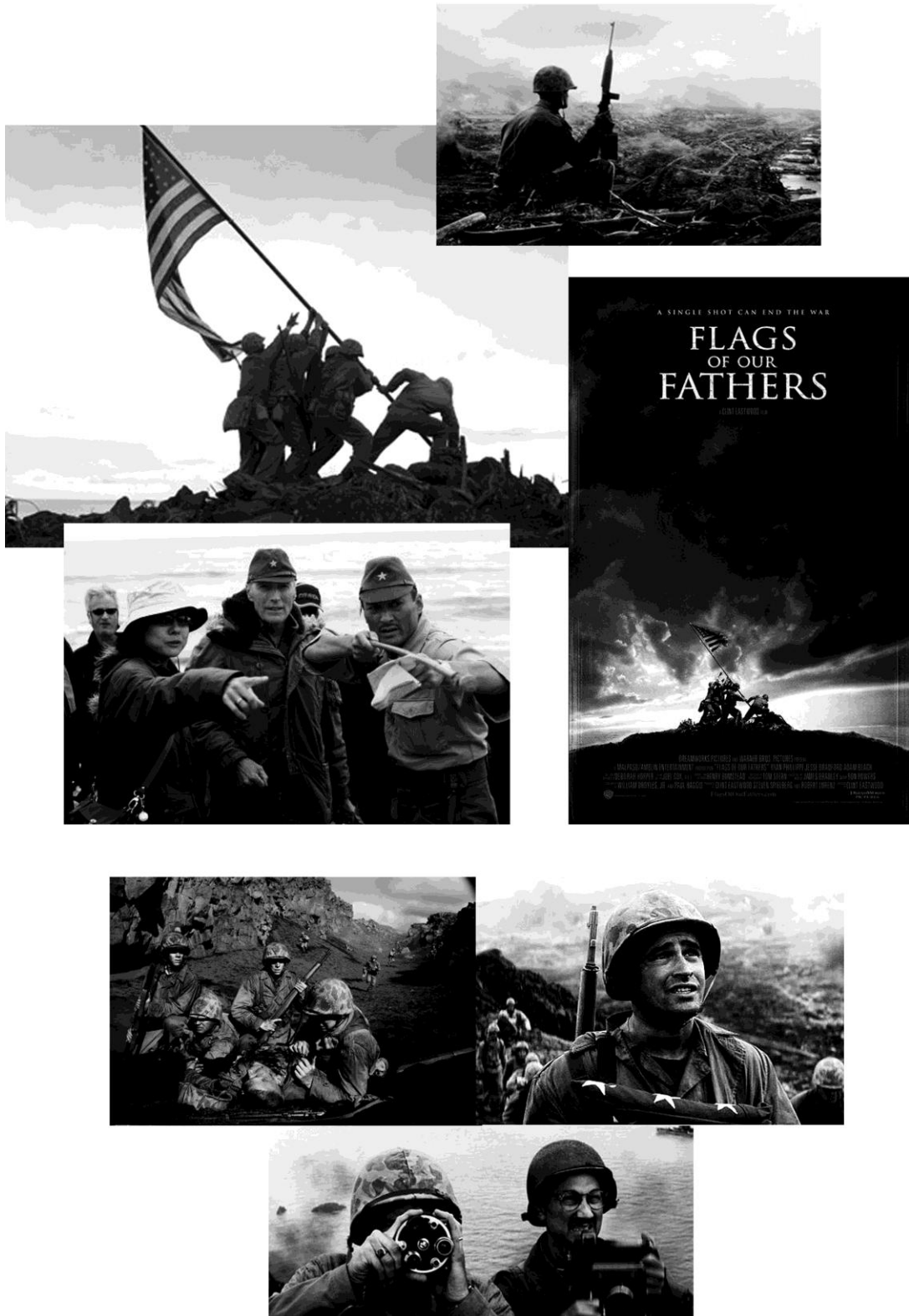
En la siguiente escena sabemos qué era lo que había ido a buscar Frankie simplemente con su entrada al hospital, en medio de la oscuridad y a hurtadillas para que no le vean las enfermeras que estaban de guardia. Iba a cumplir el deseo de Maggie. Antes le explica lo que va a hacer y le confiesa el significado de *Mo Cuishle*.

Una lágrima cae por la mejilla de Maggie, la primera vez que la vemos llorar, quizás sea de alegría porque se va a acabar su sufrimiento. Las imágenes siguientes son angustiosas. En un silencio absoluto, sólo con el sonido de las máquinas a las que Maggie permanecía enchufada, Frankie

procede a desconectarle la respiración e inyectarle adrenalina. Maggie se duerme. Frankie la besa por última vez.

Scrap le esperó durante toda la noche en el gimnasio, pero Frankie nunca volvió. Por eso quiso escribirle una carta a su hija contándole quién había sido realmente su padre y deseando que estuviese en algún lugar donde pudiera encontrar la paz.

En la última escena aparece un bar de carretera en el que vemos una sombra a través de la ventana. Allí había estado con Maggie y comido la mejor tarta de limón del mundo.



26. BANDERAS DE NUESTROS PADRES (FLAGS OF OUR FATHERS, 2006)

26.1 Análisis

Después del éxito de *“Million Dollar Baby”* todo el mundo del cine puso el foco sobre el siguiente proyecto de Clint Eastwood. Una vez más, el californiano sorprendió a propios y a extraños con algo más ambicioso que un solo proyecto: la creación de dos películas sobre la misma historia pero desde los dos puntos de vista posibles.

Y es que Eastwood puso sus ojos sobre una historia ya conocida en Estados Unidos, la batalla de Iwo Jima, pero con sus propias connotaciones. No utilizará el episodio bélico para reforzar el neoconservadurismo existente en la época con la presidencia de George Bush, hijo.

“La película de Clint, escrita por Paul Haggis, aunque también colabora otro guionista, William Broyles Jr., lanza un asalto despectivo contra las falsas proclamas y las falsas heroicidades con las que los llamados ‘héroes de Iwo Jima’ fueron presentados ante el público de casa por los gestores de la incipiente cultura de las celebridades”¹⁸⁰.

Más bien al contrario, criticará férreamente a las administraciones por su manipulación de los supuestos héroes americanos. Desmontará la

¹⁸⁰ SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Pág. 259-261

foto de Joe Rosenthal, no para ejercer una crítica destructiva sobre los soldados que izaron la bandera de las barras y estrellas sobre el monte Suribachi.

*“Por ser uno de los autores del libro James Bradley, hijo de John H. Bradley, el relato posee una autenticidad inusual, aunque el autor declaró que en su casa nunca se habló de aquel hecho y que nunca se colgó la famosa foto. Al morir su padre en 1970, James empezó a investigar y acabó escribiendo el libro, el cual se publicó en 2000, situándose rápidamente entre los grandes best-sellers. Eastwood llegó a un acuerdo con Spielberg para coproducir el filme en un encuentro fortuito durante la ceremonia de los Oscar en que se premio a **‘Million Dollar Baby’**”¹⁸¹.*

Eastwood dignificará a esos tres soldados hasta el extremo mostrando su drama personal, por saberse usados para la compra de bonos de guerra, dejando a sus compañeros, los verdaderos héroes, en el campo de batalla. Sus historias, que les llevan hasta casi la autoparodia cuando izan una bandera en un campo de fútbol americano sobre un escenario de cartón piedra.

“Con la economía del país al borde de la bancarrota, se ponen en marcha las vergüenzas y las mentiras de la guerra. Los hombres que matan y mueren en Iwo Jima pueden ser utilizados como símbolos que permitan que la guerra pueda continuar siendo vendida a los ciudadanos. Se busca agitar el patriotismo y combatir el pesimismo hacia una guerra larga y

¹⁸¹ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 279

*dolorosa. Esto muestra el filme, un relato con el necesario cinismo del circo del poder, que no duda en realizar paralelismos evidentes entre esos momentos históricos y otros conflictos bélicos contemporáneos que han contado con la presencia de los Estados Unidos.*¹⁸²

El californiano vuelve a adentrarse en el género bélico con gran acierto. Después de experiencias previas como *“El Fuera de la Ley”*, *“El Sargento de Hierro”* y de forma tangencial en *“Firefox”*, se embarca en esta cinta mucho más ambiciosa y con escenas de gran complejidad en su preparación y rodaje.

*“Banderas de nuestros padres” no es una película bélica convencional, aunque en su metraje sí hay secuencias bélicas. Los guionistas adaptan el libro creando una estructura narrativa, firme e ingeniosa, que funciona en varios frentes y siempre en torno a la célebre foto de Joe Rosenthal que muestra a los soldados americanos elevando la bandera en el territorio de la isla japonesa.*¹⁸³

Coproducida por Steven Spielberg, se nota la mano del director de *“Salvar al Soldado Ryan”* en este metraje. Spielberg acababa de rodar *“Munich”* (2005) y no quería embarcarse en otro proyecto de carácter bélico, pero su huella está latente en la buena ejecución de las escenas del desembarco y las batallas militares.

¹⁸² PALOMO, Miguel Ángel en AA.VV. (2009): *El universo de Clint Eastwood*. Madrid. Notorius. Pág. 28

¹⁸³ PALOMO, Miguel Ángel en AA.VV. (2009): *El universo de Clint Eastwood*. Madrid. Notorius. Pág. 26

Un terreno donde Clint era inexperto y, como ya hizo en *“Firefox”*, cuando le pidió ayuda a George Lucas con los efectos especiales, se dejó asesorar. El resultado deja un montaje efectivo, un ritmo eficaz y la falta de una pizca de intensidad, si se compara con la historia de Spielberg sobre la búsqueda del soldado Ryan.

Aun así, Eastwood tenía claro que esta parte no debía ocupar más de un tercio del metraje, que además serviría de apoyo para lo que realmente quería contar, esto es, la historia de los tres soldados que izaron la bandera. Aunque realmente fueron seis, uno de ellos no se aprecia en la fotografía y otros dos mueren en los combates, por lo que los tres restantes asumirán el protagonismo de la narración.

Clint además pretende que la historia sea coral y por eso decide no contar con actores con gran fama en Hollywood. Los tres elegidos, Ryan Phillippe, Jesse Bradford y Adam Beach le aseguraban un rodaje tranquilo dentro de un proyecto tan complejo y, adicionalmente, una rebaja en los salarios que, de esta forma, no lastraban más el presupuesto.

Eastwood pone de esta forma la excepción a su regla de tener un rostro principal con peso específico en las películas que dirige. Bien con su propia presencia, bien con la de otro actor de prestigio, siempre aseguraba esa parte comercial para que las productoras quedaran contentas.

El riesgo sólo le salió a medias puesto que el resultado final no terminó de convencer. En Estados Unidos recibió más de una crítica por no ensalzar los valores americanos y, en el extranjero, se recibió con cierta tibieza ante una historia tan propia del país anglosajón.

A Eastwood le surgió además un problema tan inverosímil como imposible, conociendo su carrera cinematográfica: *“En el año 2008, el director negro Spike Lee acusó a Clint de racismo por no haber mostrado a soldados negros en su película, cuando ellos también habían combatido en Iwo. Clint admitió que era cierto, pero que no habían estado presentes en la parte de la batalla que le ocupaba. Lo que no hizo Lee fue destacar su trayectoria como el director más daltónico de todos, que le llevó a contratar a Scatman Crothers para un papel que bien hubiera podido interpretar un actor blanco, o contratar a Morgan Freeman en “Sin perdón”, dando testimonio de la abundante presencia de personas negras durante la conquista del Oeste, o al hacer “Bird”, insistiendo en el genio de un músico negro, o al colocar a una familia negra en el centro de “Ejecución inminente”, o dando papeles a negros, en función de su política de total igualdad de oportunidades, para interpretar a secundarios de todo tipo (“Poder absoluto”, “Mystic River”). Así pues, su actuación en este campo es del todo impecable. Y eso por no hablar de “Invictus”, en la que realiza un admirable retrato de Nelson Mandela”¹⁸⁴.*

Hasta aquí vendría la parte negativa de una película más que correcta, pero que deja varios interrogantes abiertos. De hecho, esa será la intencionalidad narrativa del director, que no pretende que se conciba su obra como aislada, sino como parte de un todo.

Eastwood se dio cuenta rápidamente de que tenía algo más entre las manos que la historia de la conquista de Iwo Jima por parte del ejército americano. Descubrió que había también una buena historia en la derrota de los japoneses en un enclave estratégico para el desarrollo de la batalla del Pacífico en la Segunda Guerra Mundial.

¹⁸⁴ SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Pág. 261

El de Carmel quedó impresionado por la correspondencia que enviaba el general nipón Kuribayasi y por los valores que transmitían los militares orientales. Sabían que perder ese enclave podía significar la pérdida de la guerra, puesto que desde ese punto la aviación estadounidense podía llegar hasta Tokio sin necesidad de reabastecerse.

Por todo ello, y según avanzábamos al comienzo de este capítulo, Eastwood vuelve a sorprender a todos con la confección de *“Cartas desde Iwo Jima”*. Será la pieza que encaje con la historia de los tres soldados de la bandera. Será la respuesta a los interrogantes planteados y la visión de una derrota más que honorable por parte de un ejército entregado a sus ideales, por muy erróneos que pudieran parecer.

“Two Jima no fue únicamente un enfrentamiento bélico sino un duelo entre culturas y eso precisamente es lo que me ha llevado a hacer el segundo film. Será como un documental sobre los hombres que defienden la isla, su tenacidad y lo que representó para ellos combatir contra un gran ejército. Los dos films tienen el mismo objetivo, ser fieles a la historia de una era heroica y desesperadamente trágica. Mi intención es que los espectadores que vean los dos films sepan cómo sucedió todo aquello y también que sea la historia de unos muchachos imberbes que se volvieron mucho más duros que los jóvenes de hoy día”¹⁸⁵.

¹⁸⁵ COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood. Tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B Editores. Pág. 281

26.2 Sinopsis

La película se basa en una de las fotografías más famosas de la historia, que fue tomada por Joe Rosenthal en la batalla de Iwo Jima, durante la Segunda Guerra Mundial. Comienza con un soldado corriendo en un campo de batalla desolado. Oye heridos llamando a un enfermero, pero no los divisa, y resulta ser una pesadilla.

Un señor mayor nos narra lo que es la guerra de verdad, porque la gente es demasiado ignorante. Se llama Bradley y, de repente, recordando una escena de la guerra, sufre un ataque de nervios.

En una oficina, un señor mayor habla de los soldados sin gloria de la guerra, las fotos que se sacaron, y las que no. Nos muestra la importancia de la imagen en la guerra, porque de ella dependió la victoria.

En una casa, una señora mayor coge un periódico y, al ver la foto, se lo muestra a su marido. Se trata de unos hombres levantando una bandera. La misma foto es mostrada por otro señor al presidente de Estados Unidos en su residencia, la Casa Blanca, con un comentario: era lo que buscábamos. La misma bandera es alzada por tres hombres ante una gran muchedumbre, como si celebraran una victoria.

El escenario cambia inmediatamente a una escena de guerra en la que volvemos a ver a alguien llamar a un enfermero en algún lugar del campo de batalla. El enfermero se dispone a salir en busca del herido y, aunque su compañero le detiene diciendo que si realmente les necesita él solo vendrá, acude de todos modos pidiéndole que le cubra. Cuando le encuentra, intenta darle unos primeros auxilios, pero un japonés le ataca y

el enfermo le mata. El enfermero va en busca de una camilla a la trinchera y descubre que su compañero, Iggy, no está. Pregunta, confuso, a otro soldado que a dónde ha ido su compañero, pero éste le dice que allí nunca ha habido nadie, por lo que el enfermero comienza a llamar a Iggy desesperado. La escena transiciona rápidamente a la celebración anterior para mostrar que era un *flashback* sobre el pensamiento del soldado que estaba allí alzando la bandera.

La película nos lleva al año 1944 en el Camp Tarawa, un campamento donde llegan unos soldados y son asignados a realizar una labor de reconocimiento. Por la noche conocemos un poco mejor el ambiente del campamento y lo que hacen los soldados, aparte de conversar sobre la guerra. Se les anuncia que es uno de sus últimos días en el campamento puesto que se van a entrenar el desembarco. Al comienzo del mismo les dan un *briefing* sobre su objetivo, Iwo Jima, y les dicen qué deben hacer y cómo es la isla. La última información que les dan se refiere al emplazamiento de los enemigos, y no entienden por qué los japoneses han cavado grutas en vez de trincheras.

Con una gran cantidad de de barcos, los americanos se dirigen a Iwo Jima, y los aviones se despliegan para realizar los bombardeos sobre la isla. En medio del alboroto por este hecho, uno de los hombres cae al agua. Sus compañeros le lanzan un salvavidas y creen que el barco se detendrá para socorrerle; pero cuál es su sorpresa cuando se dan cuenta de que aquel “*nadie se quedará atrás*” es una mentira.

Iggy y Doc hablan en sus camarotes. Se dan cuenta de que van a ser los primeros en desembarcar y eso es una buena noticia. El día del desembarco Iggy y Doc observan el bombardeo de la flota sobre la isla, siendo conscientes de la superioridad de poder. En la sala de mando, un

oficial se comunica por radio con uno de sus superiores, al que le transmite una queja por tener que bombardear el lugar sólo tres días en lugar de diez como habían establecido. El superior acaba convenciéndole de que lo acepte de esa forma.

Un sargento pone en preaviso a Doc para que tenga cuidado de no enseñar el maletín de primeros auxilios porque los japoneses intentan localizar a los enfermeros para matarles, sabiendo que sin asistencia médica morirán más soldados americanos. En las horas previas al inicio de la guerra, los soldados reaccionan de distintas formas: algunos lo celebran con música de la radio, otros juegan a las cartas y hablan sobre sus novias, y otros sienten temor por lo que hacen los japoneses a sus prisioneros. Son momentos tensos porque nadie sabe si va a poder regresar a su país con vida.

Comienza el desembarco en vehículos anfibios con apoyo aéreo y los soldados alcanzan la isla. El primer pelotón comienza a avanzar lentamente mientras que los soldados detrás les van cubriendo. Al ir avanzando y no encontrar ninguna reacción por parte de los japoneses, empiezan a surgir dudas sobre las razones de ello. Iggy le pregunta a Doc si puede ser que los bombardeos les hayan matado a todos. A medida que avanzan, un agujero empieza a aparecer en la tierra y de él surge, con discreción, un arma que apunta hacia los soldados, inconscientes de que los japoneses preparan una emboscada desde debajo de la tierra. Cuando empiezan a atacar provocan una enorme cantidad de bajas entre los soldados americanos. Éstos se esfuerzan por seguir adelante, mientras Doc intenta atender a los heridos, dándose cuenta del desastre que se está formando.

Los aviones acuden en ayuda de los pelotones creando un fuego de cobertura durante un tiempo. En uno de los pelotones, un soldado tiene la descabellada idea de matar al japonés que se encuentra escondido en un

nicho impidiendo el paso, pero la operación es complicada porque éste continúa disparando. Hasta que un soldado se dirige hacia el nicho con un lanzallamas y consigue eliminarlo.

Los tanques empiezan a llegar pero son detenidos por un cañón japonés. Algunos soldados se esfuerzan por cuidar de sus heridos y alejarlos del campo de batalla. Pero tanto los heridos como los muertos van en aumento y muchos de los cuerpos son olvidados.

Un soldado va a comunicarle a otro, que se encontraba durmiendo, que tiene buenas noticias: mostrándole una foto le dice que los que aparecen en ella, y ellos lo hacen, podrán volver a casa. Pero el que recibe la noticia le amenaza pidiéndole que no diga nada porque no quiere ir.

El soldado anterior aborda un avión para poder regresar a casa como un héroe. Uno de sus superiores le pregunta el nombre de la sexta persona que aparecía en la foto y, aunque a priori duda, bajando la cabeza, se lo acaba revelando. Éste narra su historia y nos cuenta que la foto significó para muchos la victoria, por lo que los sacrificios de las personas no habían sido en vano.

Los soldados que aparecían en la foto regresan a casa en tren. Al llegar se encuentran con la celebración de un gran festival en su honor donde celebran, además, la victoria. Agasajados como héroes, les llevan a un hotel donde, entre bebidas, les entregan el guión de lo que deberán decir en sus discursos. Entre otras cosas deben hacer un llamamiento a la compra de bonos, por lo que se dan cuenta de que van a ser utilizados como elemento propagandístico. La rutina que les han organizado incluye la recaudación de dinero para la guerra. En el último momento surge un contratiempo al darse cuenta de que se levantaron dos banderas: la verdadera y la de

recambio. Como en el caso de la primera estaba Hank, sus compañeros querían homenajearle también como un héroe más y que estuviese presente su madre en la celebración. También debían transmitir que la bandera se levantó al tercer día de los treinta y cinco que duró la guerra y, aunque eso no es un símbolo de victoria, no suponía un problema para el funcionario que lo único que quería era vender la historia para recaudar lo máximo posible. La fotografía es un símbolo de esperanza para el pueblo, y por eso la utilizan para la recaudación porque necesitan dinero para financiar la guerra debido a que se encuentran prácticamente en quiebra. Al día siguiente se produce la visita de los soldados a la Casa Blanca. Una escena de agradecimiento por parte del presidente supone el comienzo de la campaña de recaudación de fondos.

En un viaje en tren hacia su nuevo destino, descubrimos como la gente a su alrededor les ven como héroes. Los soldados echan de menos a sus compañeros caídos durante la batalla porque, según ellos, son los que realmente se merecen estar en el tren. Al llegar a su destino les recibe una muchedumbre con banderas, celebrando su llegada. Sus discursos comienzan con un claro intento de vender bonos ganándose la simpatía de la gente.

Invitados a una cena de alto *standing*, los soldados deben aprovechar la coyuntura también para intentar vender bonos. Al llegar el postre, que es una imitación del momento de la foto, uno de los soldados recuerda a todos los heridos de guerra que estaban tendidos en camillas y, como un ataque de los japoneses, les pusieron en un aprieto.

La campaña para conseguir aumentar la venta de bonos prosigue, generando una gran cantidad de atención por parte de la prensa. Una de las mujeres aprovecha el momento para declararse como novia de uno de los soldados, Rene. En una cena posterior, en un momento muy emotivo, son

dadas a conocer todas las madres de los héroes. Doc está forzado a mentir diciendo que Hank estaba en esa foto para no disgustar a la madre. A Rene se le comienza a subir la fama a la cabeza y crea un poco de conflicto con el grupo, especialmente con Ira.

Ira Hayes, que estaba tan borracho que necesita la ayuda de Doc, comienza a alucinar con la guerra, una vez más. En medio de un campo de batalla son atacados por unos japoneses. Cuando éstos dejan de disparar, decide subir la montaña y les dice a los que están allí que pongan una bandera en lo más alto, y ahí está también Hank. Entre todos lo consiguen, mientras les hacían una foto. Pero, de repente, vuelven a ser atacados por unos japoneses, lo que les obliga a reemplazar la bandera porque el capitán así lo ha ordenado; en el momento del cambio les hacen otra foto. Pero nadie se dio cuenta de que era la segunda bandera que ponían, y al ver la foto otras personas comenzaron a inventar sus propias historias.

En otro evento, se solicita a los soldados que recreen el momento en el que izaron la bandera en aquella montaña de Iwo Jima. El organizador, insensible a lo que ellos vivieron, les insiste para que hagan ver que los otros tres que aparecen en la foto pero murieron, están allí, lo que provoca la ira de Hayes, que acaba por marcharse.

Ira, de nuevo muy borracho, está amenazando a unos policías con una silla. Doc ante la situación pregunta que qué ha ocurrido y el primero le contesta que el del bar no quería servirle. Según el camarero, allí no se sirve a los indios. Volviendo al campo de batalla, los soldados oyen un ruido extraño; éste proviene del bando japonés, donde sus soldados se están suicidando con granadas.

En la siguiente escena, Hayes se baja del taxi que llamó Doc para llevarles al estadio donde van a llevar a cabo la representación del momento en que izaron la bandera. En ese momento Hayes vuelve a tener alucinaciones con recuerdos de la guerra. En el momento del ataque japonés, Mike recibe un disparo. Doc intenta ayudarlo, pero Mike acaba perdiendo la vida delante de todos.

La historia regresa a la primera escena, la del sueño. Doc llama a Iggy que, de repente había desaparecido, y descubre una gruta en el lugar donde estaba Iggy. Al internarse en ella, y guiado por otro soldado que había sido capturado por los japoneses, descubre el cuerpo inerte de Iggy, que había sido asesinado de forma atroz.

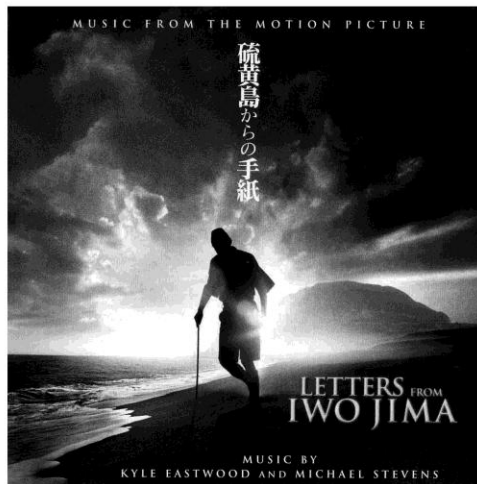
Ya en el estadio, los soldados homenajeados logran izar la bandera sin problemas, aunque algunos oficiales se percatan de que Hayes lo está pasando muy mal. Por el hecho de estar todo el tiempo borracho, un oficial se niega a que esté allí. Éste le explica que no soporta que le llamen héroe por sus supuestos logros y, por eso, prefiere volver a la guerra. Además no le permiten cumplir su deseo de ver a su madre antes de zarpar. Doc le despide en su partida hacia el campo de batalla. Al mismo tiempo continúan las entrevistas a los soldados de la guerra, con el turno de un señor con los brazos amputados que cuenta su versión de lo sucedido.

En la siguiente escena se oye a un soldado gritando “*¡Enfermero herido!*” en el campo de batalla. Con la intención de que no sufra más, Doc lo mata. Justo en ese momento es alcanzado por una pequeña explosión que le deja herido de una pierna. Un soldado que presencia lo ocurrido le dice que va a traer una camilla. Mientras espera, Doc escucha un grito de socorro e intenta acercarse arrastrándose para ayudar, pero no le encuentran hasta un buen rato más tarde.

Descubrimos que la persona que realiza las entrevistas a los soldados es el hijo de Doc. A continuación escucha las grabaciones de lo que le han contado y lo transcribe todo con su máquina de escribir. Él cuenta que cuando su padre regresó a casa tras ser operado de la pierna, le pidió matrimonio a su madre. Hayes intentó seguir con su vida, pero acabó siendo una especie de atracción turística. Rene, por su parte, intentó aprovecharse de las ofertas que le ofrecieron durante la guerra, pero ya era un héroe pasado de moda, y al intentar apuntarse como comisario de policía fue rechazado, por lo que tuvo que pasar el resto de su vida como conserje. Ira Hayes siempre salía en las noticias porque provocaba muchos conflictos, por lo que acabó desapareciendo sin ninguna explicación. La madre de Hank se separó de su marido porque no estaba de acuerdo con la idea de que su hijo volviera a ir a la guerra. Un día, Ira acaba revelándole la verdad al padre de Hank, contándole que su hijo realmente sí estuvo con ellos en el izado de la bandera en el mismo campo de batalla. Pero sus padres no fueron invitados al homenaje en el que se hizo un acto en memoria de la bandera. A Ira, finalmente, se lo encuentran muerto por hipotermia, aunque no hubo autopsia que lo confirmara.

Doc se marcha para hacer algo, sin especificar el qué. Le encontramos visitando a la madre de Iggy porque, aunque intentaba saber de todas las maneras posibles cómo había muerto, nadie se lo decía.

Doc pide perdón a su hijo por no ser el padre que debía ser; su hijo lo acepta y le dice que fue el mejor padre del mundo en el hospital. Por primera vez además, habla sobre el tema de la bandera con su hijo. Le cuenta que en plena guerra se echaron al mar, y así concluye la película con la escena de los soldados bañándose y con una voz en *off* que dice que no hay que olvidar a estos héroes que lucharon por sus amigos más que por su país.



27. CARTAS DESDE IWO JIMA (LETTERS FROM IWO JIMA, 2006)

27.1 Análisis

No sería posible comprender esta película sin su predecesora, como también es posible afirmar que la comparación entre ambas cintas, ennoblece todavía más ésta última. La visión japonesa de la batalla de Iwo Jima por parte de Clint Eastwood supone un complemento acertado a las historias de los tres héroes contada en *“Banderas de Nuestros Padres”*.

Eastwood se percató de que había algo más que contar en la batalla de la isla del Pacífico. Estando reunido con Steven Spielberg y Robert Lorenz se hizo una pregunta en alto: ¿Qué sintieron los japoneses mientras defendían Iwo Jima? No era una cuestión ni fácil de hacer ni mucho menos fácil de responder cinematográficamente.

El propio cineasta aporta la clave ideológica de su obra: *“En las películas de guerra con las que crecí había chicos buenos y chicos malos. La vida no es así, y la guerra tampoco. Esta película no trata sobre el triunfo o la derrota, sino sobre los efectos de esta guerra sobre los seres humanos”*¹⁸⁶.

Había que comprobar si los estadounidenses estaban lo suficientemente maduros como para mirar una película que fuera solidaria

¹⁸⁶ PALOMO, Miguel Ángel en AA.VV. (2009): *El universo de Clint Eastwood*. Madrid. Notorius. Pág. 69

con un enemigo tan feroz como fueron los japoneses en la Segunda Guerra Mundial. Vietnam acababa de cicatrizar y la Guerra de Irak estaba en su apogeo, con lo que mostrar el lado del enemigo era una apuesta arriesgada.

“Esta película rinde homenaje a todos aquellos que perdieron sus vidas mucho antes de que fuera su hora. Creo que todas esas vidas merecen un recuerdo, un respeto, del mismo modo que lo merecen las fuerzas americanas”¹⁸⁷.

Eastwood quedó fascinado por la figura del general Kuribayashi y se propuso reconstruir su historia. Consiguió rescatar, gracias a un contacto en Japón, parte de las cartas que el militar había enviado a su casa durante su estancia en los Estados Unidos, en los años 30 del siglo XX.

“La correspondencia mostraba a un hombre impresionado por el carácter estadounidense y una persona convencida de que sería una estupidez por parte de Japón enfrentarse a Estados Unidos. Pese a todo, era un hombre leal y con un gran sentido del deber, que evidentemente estaba dispuesto a luchar por su país llegado el caso”¹⁸⁸.

El californiano ya tenía una historia realmente personal que contar y sólo le faltaba transformarla en un guión. Confió esta tarea a Iris Yamashita, reputada cinéfila y que trabajó con denuedo para cumplir los exigentes plazos de Eastwood. El resultado, gustó y se decidió llevarlo a la pantalla.

¹⁸⁷ PALOMO, Miguel Ángel en AA.VV. (2009): *El universo de Clint Eastwood*. Madrid. Notorius. Pág. 70-71

¹⁸⁸ SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Pág. 263

“Mientras rodaba ‘Banderas de nuestros padres’, Clint reservó algunas tomas para ‘Cartas desde Iwo Jima’, y cuando la primera película estaba en fase de posproducción (un proceso más largo de lo habitual debido a la gran cantidad de secuencias con efectos especiales) se dedicó a rodar la segunda película, que tenía un plazo de entrega corto y contaba con un presupuesto relativamente pequeño”¹⁸⁹.

Los quince millones de dólares invertidos en la producción se materializaron en una película personal e incluso personalista en torno a la figura de Naguru Kuribayashi. Ken Watanabe fue el elegido por Eastwood para encarnarlo y su actuación resultó tan convincente que pareció injusto que al menos no estuviera nominado para el Oscar.

El acercamiento a la cultura nipona fue interesante aunque demasiado recurrente a los estereotipos en cuanto a la vida en el país del sol naciente. Pero sí que logra transmitir todo lo que Kuribayashi siente en medio de la batalla y el respeto con que trata a sus hombres.

El general además se verá lastrado por la falta de apoyos de su propio ejército. Cuando llegó a la isla pensaba que iba a tener el apoyo aéreo y naval, algo que nunca sucedería. Tanto la Armada como la Fuerza Aérea japonesa se habían visto fuertemente diezmadas por los estadounidenses en los combates previos y no tenían capacidad operativa ni logística para defender Iwo Jima.

En el profundo estudio de la forma y el fondo de Kuribayashi, Eastwood también deja entrever la simpatía del primero por el enemigo. Quizás por ello, y por sus discrepancias con el mando nipón, él es el

¹⁸⁹ SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Pág. 265

asignado para acudir a Iwo. También por esta razón, sus propios compatriotas le criticarán su estrategia de batallar a través de una red de túneles y cuevas, como laberintos, y no hacerlo en las playas. Sin embargo, esta estrategia será la que haga más daño a los estadounidenses. Kuribayashi acertó al pensar que inflingiría un gran número de bajas en su enemigo, ya que en ninguna otra batalla los Estados Unidos perderían tantos hombres.

Eastwood es especialmente incisivo en esta aparente contradicción argumental, con respecto a sus otras obras cinematográficas. No renuncia en ningún momento a mostrar el carácter leal del general a su país, a pesar de estar combatiendo contra el ejército estadounidense.

“Mantiene el lacerante sentido del horror en la muerte de las películas previas de Eastwood, y revela destreza en los momentos de una crudeza dantesca, casi surrealista, entre los cuales es imborrable el suicidio colectivo de varios soldados con granadas”.¹⁹⁰

No pretende demonizar a su propia patria, sino que despliega todos sus recursos narrativos para mostrar la brillante personalidad de Kurabayahi y sus hombres, tan abnegados como los soldados norteamericanos por ganar aquella batalla.

“El mayor elemento de ficción de la película se basa en la relación del general con un soldado raso al que constantemente se encuentra por casualidad y que añade un punto de humanidad cómica pero también enternecedora.

¹⁹⁰ AGUILAR, Carlos (2009): *Clint Eastwood*. Madrid. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Pág. 260-261

*Este muchacho sólo quiere sobrevivir y volver a casa para retomar su pacífica vida de panadero (y marido y padre)*¹⁹¹.

Eastwood se muestra tan respetuoso con los japoneses que incluso recibe el permiso del gobierno nipón para rodar en la propia isla de Iwo Jima. Para no perder ni un ápice de autenticidad, el californiano decide rodar la película en japonés y estrenarla en este mismo idioma en las salas de cine. Aunque posteriormente, en sus versiones para vídeo doméstico, sí que permitirá su doblaje a los idiomas autóctonos.

*“Hay una cierta ironía en el hecho de que este director tan estadounidense encuentre el paradigma de la virtud que lo define a sí mismo de un modo más significativo en un hombre formado en unas tradiciones completamente opuestas a las suyas”*¹⁹²

La complementación con *“Banderas de Nuestros Padres”* se realiza con varias secuencias donde resuelve interrogantes planteados y con un contraste a la hora de la iluminación y la fotografía. Las escenas bélicas conservan los mismos matices, con claroscuros acentuados en la nocturnidad. Pero contrasta la tonalidad de los soldados americanos en sus difíciles historias personales, con el viraje casi sepia utilizado para contar la del general Kuribayashi. Más todavía se verá esa diferencia con los *flashbacks* con los que el nipón recuerda sus experiencias en tierras americanas.

Con todo, la recompensa para Eastwood será la más exigua desde que ganó el Oscar con *“Sin Perdón”*. Sólo conseguirá una estatuilla dorada en el

¹⁹¹ SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Pág. 265

¹⁹² SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Pág. 265

Kodak Theatre, y en una categoría menor, la de Edición de Sonido. La taquilla respondió un poco mejor que en *“Banderas de Nuestras Padres”*, pero tampoco alcanzó las expectativas.

*“Cartas desde Iwo Jima”, y no la mucho más ambiciosa ‘Banderas de nuestros padres’, encabezará la lista de las diez mejores películas y competirá por los galardones más importantes del invierno del 2006. Es un ejemplo soberbio del control de un director, además de un hábil retrato de la mente de un enemigo enigmático y contradictorio. Y, sobre todo, es una obra maestra de la modestia.”*¹⁹³

Sin embargo, Eastwood para nada se mostró arrepentido de su aventura: *“Cada película que hago me enseña algo, y por eso sigo haciéndolas. Estoy en un momento de mi vida en el que seguramente podría parar y dedicarme a jugar al golf. Pero filmando estas dos películas sobre Iwo Jima aprendí mucho sobre la guerra y el carácter. Y también aprendí mucho de mí mismo”*¹⁹⁴.

27.2 Sinopsis

Un plano al nivel del mar nos muestra el paraje de Iwo Jima en 2005 iluminado con una luz tenue. Vemos distintas zonas de la playa y unas máquinas de guerra abandonadas. En la siguiente escena, un grupo de japoneses, que parecen arqueólogos, exploran unos túneles en Iwo Jima, tomando fotos; hasta que uno de ellos encuentra algo enterrado en la tierra y comienzan a excavar.

¹⁹³ SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Pág. 265.

¹⁹⁴ SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Pág. 266.

La película retrocede a Iwo Jima en 1944. Unos soldados están excavando, y uno de ellos está creando unas trincheras en la playa. Es Saigo, que dedica sus pensamientos a una tal Hanako, como si escribiera una carta, y se pregunta si las trincheras que está excavando son su propia tumba.

Un avión sobrevuela la escena anterior. Un general se dirige a su puesto de mando mientras se evade pensando en alguien llamado Taro y el puesto que va ocupar.

Saigo se queja a su amigo Kashiwara que deberían dejar que los estadounidenses tomaran Iwo Jima puesto que es un sitio desolado y sin futuro. Un capitán que les escucha les pregunta qué han dicho, y mienten.

El avión que ha aterrizado trasladaba al General Kurabayashi, se presenta al almirante y propone hacer un reconocimiento de la isla andando.

En otro lugar Saigo y su amigo están siendo golpeados brutalmente por ser antipatrióticos, hasta que llega el General Tadamichi Kuribayashi, ordena al capitán que se detenga y le instruye que es mejor simplemente negar su ración de comida, puesto que el buen jefe no usa el látigo sino la cabeza. Y eso ocurre a la hora de la comida, que se la niegan, aunque no el agua. Mientras, hablan del nuevo General y descubren que vivió en América, lo que suscita la duda sobre si puede ser un aliado del enemigo, pero Saigo está convencido de que estaba estudiándolo para derrotarlo.

Ya caída la noche, el General ha completado su inspección y se pone a estudiar los planos de defensa. Interesado por el estado de las Fuerzas Aéreas, al ver que hay un número mínimo, decide apoyarse en la flota. Y

como cree que las playas serán tomadas con rapidez por los americanos aconseja ir a terreno elevado y concentrar las defensas en Suribachi.

Saigo intenta mandar una carta a su esposa, pero el oficial la abre y censura cualquier elemento no patriótico con la excusa de que le está haciendo un favor.

En el campo de prácticas, Saigo fracasa en tiro al blanco, lo que provoca el enfado del capitán que como castigo le manda limpiar las botas de todos sus compañeros. Mientras el General, en el poblado, se da cuenta de que hay una gran cantidad de tanques inutilizados y manda que la población civil sea evacuada.

Durante otra expedición por la isla, el General conoce a Nishi, un barón y campeón de las Olimpiadas de salto a caballo. Se citan para cenar juntos y tratar la situación. Nishi le informa sobre la gravedad de la flota; perdieron un buque de cargamento con armamento en la batalla de Mariana y, según él, sería mejor hundir la isla porque la situación es desesperada.

Kuribayashi intenta predecir los movimientos del enemigo mediante unos ejercicios en la playa. Los soldados que le observan piensan que está loco. El capitán les anuncia que el descanso ha terminado y deben prepararse para volver al trabajo, pero el amigo de Saigo se encuentra mal y cree que se debe al agua que no es potable.

El General Kuribayashi y el coronel Barón Takeichi Nishi entran en conflicto con algunos de sus subordinados, que consideran que sus estrategias son una traición del *bushido*, ya que ordenan que en vez de centrar sus defensas en la playa se vayan a los montes a construir túneles.

La mala nutrición y las condiciones antihigiénicas se cobran las primeras víctimas; la disentería acaba con algunos soldados, incluido Kashiwara. Le sustituye Shimizu, enviado por la policía militar, conocida como *Kempeitai*, policías expertos "*para informar sobre los pensadores anti-patrióticos*".

Durante una comida, Saigo, que había entablado amistad con Shimizu, le cuenta su pasado, cómo era su vida antes de la guerra. A medida que la guerra se acercaba iba perdiendo todo lo que necesitaba para sacar adelante su negocio de pastelero. Al final dejó a su mujer sin nada porque, por si fuera poco, le reclutaron. Para él los únicos culpables son los Kempeitai.

Los soldados siguen construyendo túneles sabiendo que el enemigo está cerca. Algunos oficiales desacreditan a Kuribayashi y dicen que van a seguir al general Hayabashi, un oficial japonés muy patriótico. Nishi le advierte a Kuribayashi que tenga cuidado con Hayabashi. Poco después son bombardeados, sufriendo numerosas bajas.

Sabiendo que la hora de luchar está cerca, el General realiza un pequeño discurso recordando el honor de Japón y el emperador. Una serie de planos nos permite ver la gran diferencia de fuerzas entre Japón y Estados Unidos.

Unos días más tarde, los marines americanos desembarcan en la isla. El grupo de los infantes de marina sufre importantes bajas, pero las defensas de la playa se superan rápidamente, y el ataque se traslada a los túneles bajo el Monte Suribachi. Al ver lo que ocurre, el General ordena por radio al capitán Tanida que se retiren al norte. Saigo, que estaba cerca, escucha la orden y espera que sea repetida por el almirante, pero Adachi lo

considera una cobardía, y en su lugar dá órdenes a sus soldados y oficiales para que se suiciden. Aunque Saigo intenta evitarlo, éstos se detonan granadas de mano contra su estómago y el capitán Tanida se dispara en la cabeza. Saigo obedece las órdenes de Kuribayashi, y Shimizu le detiene por no haberse suicidado con los demás; acaba convenciéndole de que es mejor seguir luchando en nombre del emperador que morir así.

Dejando los cadáveres de sus compañeros se encuentran otros dos soldados, pero uno es incinerado por un lanzallamas de un americano.

Por la noche, Saigo y los supervivientes del monte Suribachi tratan de huir con el teniente Oiso, pero se encuentran con infantes de marina, que le dan muerte a todos, excepto a Saigo y Shimizu. Consiguen localizar al teniente Ito y se presentan anunciándole que acaban de llegar de Suribachi. Como respuesta sólo obtienen una pregunta por parte de un enfurecido Ito sobre el por qué de no haber entregado su vida allí con honor como sus compañeros. Cuando levanta su katana para ejecutarlos por traidores, aparece el General Kuribayashi y le detiene diciendo que no hacen falta más muertes innecesarias.

Harto de esconderse en los túneles, el teniente Ito siguiendo a Hayabashi, planea un asalto masivo contra las posiciones de Estados Unidos. El coronel Nishi, sin embargo, lo acusa de arriesgar las vidas de sus hombres, y le obliga a obedecer a Kuribayashi o entregarle su mando. Ignorándole, Ito decide llevar a cabo el asalto. En el último momento ordena a sus hombres unirse a Nishi. Pero no se queda ahí. El teniente se dirige a las líneas enemigas con tres minas terrestres con la única intención de arrojarle a un tanque como una bomba humana.

A la mañana siguiente, Okubo es capturado. Para la sorpresa de sus hombres, Nishi ordena usar la poca cantidad de morfina que les queda para tratar las heridas de las tropas de Sam. Tras su muerte, Nishi encuentra una carta de la madre del infante de marina, escrita en inglés.

Debido a la llegada de una concha a los túneles, Nishi se queda ciego, por lo que ordena a sus hombres reagruparse con Kuribayashi. A medida que salen, Nishi le pide al teniente Okubo que le deje un rifle. Cuando se queda solo se quita la venda de los ojos y se suicida.

Saigo anuncia que va a rendirse, y Shimizu se atreve a denunciarlo. Pero resulta que el propio Shimizu revela que fue dado de baja deshonrosamente de la *Kempeitai* después de cinco días de servicio. La razón fue que se había negado a matar a un perro de la familia de su comandante, quien estaba molesto simplemente por sus ladridos. Profundamente conmovido, Saigo le dice que ahora sólo le odia el enemigo.

Shimizu y soldado intentan huir, pero sólo el primero lo consigue porque el otro recibe un disparo del teniente Okubo. Pero, finalmente, Shimizu se rinde a una patrulla americana, y al encontrarse con otro prisionero, hablan sobre sus planes para cuando acabe la guerra. Los dos infantes de marina que les custodian, hartos de tener que hacerlo, los ejecutan. Okubo encuentra los dos cuerpos y los cita como una lección contra la entrega al enemigo. Las tropas de Ito, desesperadas y desnutridas, se separan y algunas se entregan a la Infantería de Marina estadounidense. Mientras Saigo y los supervivientes encuentran una cueva que está fuera de peligro, mientras se libra una batalla feroz. A causa del fuego cruzado, pierden a varios hombres, incluyendo a Okubo. Kuribayashi se queda impresionado al enterarse de que Saigo ha llegado hasta allí desde el monte Suribachi y que le salvó la vida en dos ocasiones.

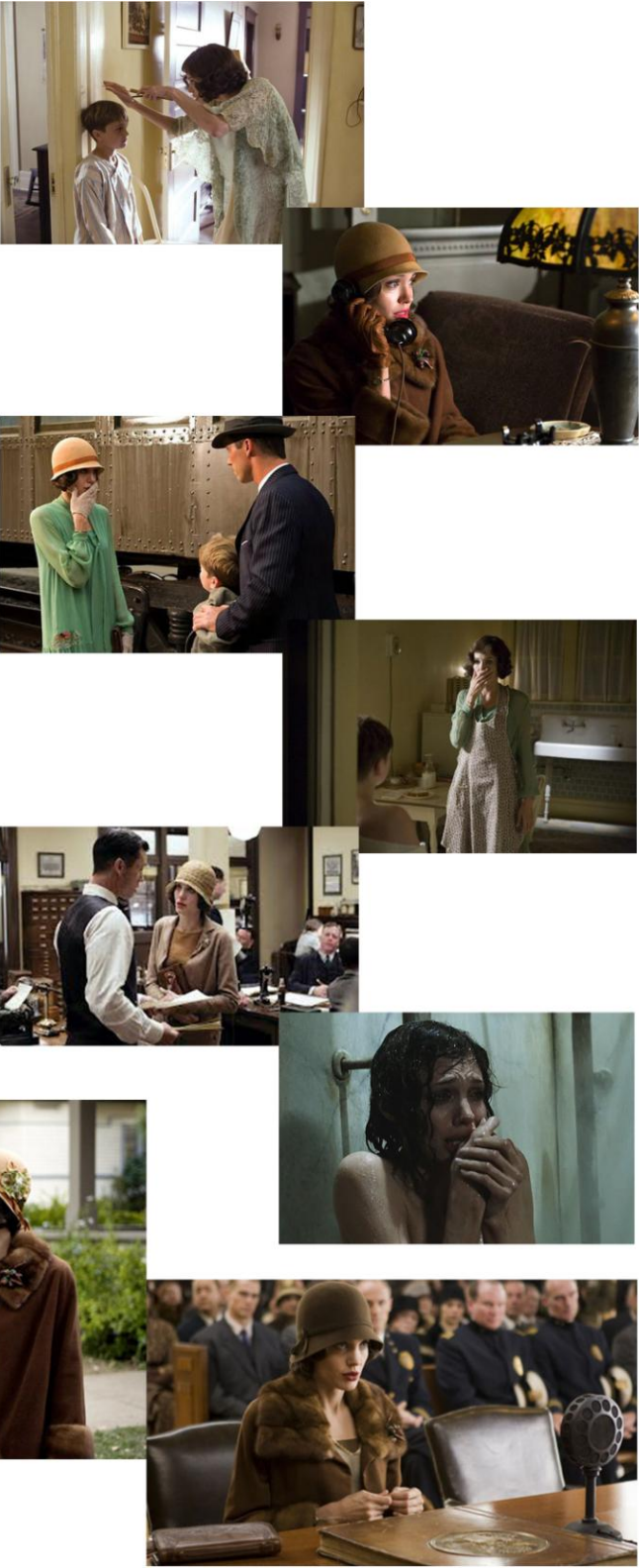
Después de reunir al resto de sus hombres, las órdenes del General hacen que Saigo se quede atrás a quemar todos los documentos y cartas durante el ataque final, en vez de unirse a la lucha, salvando su vida una tercera vez. Sin embargo, no es capaz de quemar las cartas de sus compañeros dedicadas a sus familias y las entierra.

Vestido como un soldado de infantería común, Kuribayashi lanza una carga final colocándose a la cabeza de sus soldados supervivientes. Los infantes de la marina y los japoneses se retan en una feroz batalla mano a mano, y Kuribayashi es herido de muerte.

Fujita, fiel ayudante del General, le ayuda a abandonar el campo de batalla. A la mañana siguiente, Kuribayashi le ordena decapitarlo, pero Fujita acaba asesinado por un francotirador. Saigo se encuentra con la desagradable situación y al General, que le regala una pistola que le dio un amigo oficial americano. Tras preguntarle que si la tierra es todavía japonesa, y sabiendo que la respuesta es afirmativa, Kuribayashi se suicida pegándose un tiro. Saigo le entierra. El líder de los enemigos se encuentra la pistola, mientras rastrean la zona, y se la queda como un trofeo, a lo que Saigo responde golpeando con una pala a un marino.

Sin embargo, el teniente le ordena a sus hombres a no abrir fuego; en su lugar golpean a Saigo con sus rifles y, herido, es llevado en camilla al campo de los prisioneros de guerra. Saigo ve la puesta de sol sobre la arena de la playa y sonríe tristemente.

La última escena nos muestra a los mismos arqueólogos japoneses del principio descubriendo las cartas que Saigo había enterrado.



28. EL INTERCAMBIO (CHANGELING, 2008)

28.1 Análisis

Tras el irregular paso por la batalla de Iwo Jima y el género bélico, Eastwood volvió a una de sus temáticas clásicas favoritas: el *thriller*. Curtido desde su primera película, *“Escalofrío en la Noche”*, el californiano quiere volver a repetir un éxito como el que obtuvo con *“Mystic River”*.

De hecho, las conexiones con esa cinta van a ser patentes. De nuevo se trama de un drama familiar y de nuevo con un niño como principal foco de atención. Las relaciones sociales y afectivas que se provocan tras el temprano trauma, serán el objeto de estudio de Eastwood a través de su cámara.

En esta ocasión, las historias no se bifurcarán y complementarán en tres sujetos como ocurría en la historia del río místico, sino que estarán protagonizadas por una madre que sufre la pérdida misteriosa de su hijo. El resto de personajes, con mayor o menor peso, estarán al servicio del personaje principal.

La elegida para este importante papel fue Angelina Jolie. La actriz, de moda en ese momento, se enfrenta al reto de monopolizar la pantalla con su presencia y sabe transmitir las sensaciones, duras y difíciles, de una

madre en su situación. Eastwood se plantea a sí mismo el reto de no sólo realizar sino tener que sacar todo su potencial en la dirección de la actriz.

“El personaje de Angelina Jolie apenas está descrito en el guión, pero ella le confiere una cualidad icónica que sabe ajustarse a lo que cualquiera entiende por una madre, una madre desesperada cuando su hijo desaparece y dispuesta a todo para recuperarlo. La película la lleva por diferentes caminos, no siempre resueltos con igual fortuna, desde el melodrama doméstico hasta el policíaco, pasando por el cine de terror. Sabe ajustar su personaje a los diferentes escenarios sin necesidad de explicarse por medio de palabras, simplemente reaccionante ante cada una de las cosas que le suceden”¹⁹⁵.

Son contadas las ocasiones en que Clint ha dejado el peso de una película en un solo actor o actriz que no fuera él mismo. Únicamente se pueden contabilizar *“Bird”*, *“Cartas desde Iwo Jima”* y *“J. Edgar”* en esta sección. En otras, como *“Primavera en Otoño”*, *“Medianoche en el Jardín del Bien y del Mal”*, *“Mystic River”*, *“Banderas de Nuestros Padres”*, *“Invictus”* o *“Más Allá de la Vida”*, su presencia era sustituida por la de al menos dos actores que se repartían el protagonismo.

Sin embargo, ésta será la primera vez en toda su filmografía en que sea una mujer la gran protagonista de una de sus películas. El resultado, en cuanto a la dirección e interpretación de la actriz, obtiene un más que merecido sobresaliente. Sin duda, resulta la mejor interpretación de Jolie en

¹⁹⁵ RODRÍGUEZ, Hilario J., en AA.VV. (2009): *El universo de Clint Eastwood*. Madrid. Notorius. Pág. 212

toda su carrera y se nota la mano de Eastwood en la firmeza, espontaneidad y amplitud de registros que despliega la actriz.

*“En ‘**El intercambio**’ Eastwood cultiva el género true crime, por segunda vez tras ‘**Medianoche en el Jardín del Bien y del Mal**’. Asimismo, representa la segunda ocasión que brinda un protagonismo femenino, tras ‘**Los puentes de Madison**’, con un desarrollo sobrio, sin usar el recurso fácil del chantaje sentimental al público”¹⁹⁶.*

La historia que cuenta *“**El Intercambio**”* se basa en un guión original que, además, estaba basado en una historia original. En la segunda década del siglo XX, un asesino psicópata se dedicó a raptar, torturar, violar y asesinar niños en una granja del interior del estado de California.

Tal atrocidad coincidió con una etapa más que confusa de la policía. Fueron varios los casos de corrupción entre los agentes y la imagen de todo el cuerpo se encontraba muy cuestionada. Por ello, el caso de la desaparición del hijo de Christine Collins les da a los poderes públicos la excusa para tratar de limpiar esa mala imagen existente.

El resultado fue sencillamente nefasto y Eastwood lo sabe reflejar sobre la pantalla. Una investigación policial fraudulenta que deviene en el intercambio del hijo de Collins con otro niño que no es su hijo. El californiano hace especial hincapié en mostrar la hipocresía de la sociedad californiana, que lleva al internamiento en un psiquiátrico de la propia Collins por no admitir al falso niño que le entregan en lugar de su hijo.

¹⁹⁶ AGUILAR, Carlos (2009): *Clint Eastwood*. Madrid. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Pág. 264-265

*“El paisaje social que describe **“El intercambio”** es desolador. En él las relaciones entre los personajes se ven forzadas por las circunstancias pero no son permanentes. Todo el mundo actúa por desesperación, por miedo, por interés, por rabia, por sentido del deber... La verdad nunca llega a conocerse por completo, el Mal no se destruye, únicamente se neutraliza a unas cuantas personas que lo practican, y el Bien tiene que resignarse. Eastwood narra lo anterior con un tono remansado, con absoluto control, sin énfasis, quizás para recordarnos que incluso ante el horror podemos hacer uso de la elegancia y la medida para narrarlo”¹⁹⁷.*

No es menos cierto que ello ensombrece en parte una exploración más intensa de la propia Collins con su falso hijo. Pero lo que sí saben reflejar tanto Eastwood como Jolie es la desesperación de la madre y su impotencia por saber que el que tiene delante no es su hijo. Tanto que el sentimiento de culpa de la propia madre llega a ser patente, al ponerse a sí misma en duda.

El resto de personajes existentes en la película, como ya comentamos anteriormente en el presente capítulo, están subordinados a la historia de Collins. Ni los detectives, policías o reporteros presentes en la historia aportan más datos que los que Collins proporciona con sus vivencias.

Aun así, cabe reseñar el nuevo empeño de Eastwood por rodearse de actores solventes y contrastados para terminar de apuntalar la historia. John Malkovich, Michael Kelly o Pete Rockwell se transforman en

¹⁹⁷ RODRIGUEZ, Hilario J., en AA.VV. (2009): *El universo de Clint Eastwood*. Madrid. Notorius. Pág. 215

secundarios de lujo que, eso sí, podrían haber tenido un desarrollo mayor si la historia se hubiera querido enfocar de otra forma.

Eastwood vuelve a poner en marcha sus huellas a lo largo de toda la película. Los planos de contextualización, al principio y al final de la cinta vuelven a estar presentes. La iluminación vuelve a utilizarse de manera que inflencie positivamente la historia, con claroscuros que revelan los rasgos casi bipolares del ser humano.

*“El relato, con sobrecogedores paréntesis de purísimo ‘american gothic’, otro registro en la obra de Eastwood, funde solidez e intensidad de manera admirable”*¹⁹⁸. Pero dos elementos sobresalen en esta producción. El primero es el de la presencia fantasmagórica, en este caso del niño desaparecido. Ni siquiera la contraprestación que podría dar el falso hijo de Collins personifica esa presencia. Sin embargo, la escena de la huida del niño, podría hacer pensar que Eastwood abandona la teoría del fantasma.

Nada más lejos de la realidad. El final de la película deja claro que esa teoría esta más presente que nunca y que se va a extender *ad infinitum*. De hecho, el ambiguo final, será una de las causas de la fría acogida por parte de crítica y público. Pero Eastwood demuestra, de esta forma, su independencia cinematográfica y vuelve a dirigirse hacia la masa inteligente a la que no se le tienen que suministrar todos los datos para componer su propia historia. El final queda abierto y el californiano deja que sea el espectador el que lo complete en su mente como más lo crea apropiado, como ya hizo en *“Mystic River”*.

“Como todos sabemos, muy a menudo la verdad resulta poco halagüeña. Sin embargo, a Clint no le importó

¹⁹⁸ AGUILAR, Carlos (2009): *Clint Eastwood*. Madrid. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Pág. 266.

*demasiado este hecho. En las entrevistas insistió una y otra vez en que los delitos contra los niños son los más despreciables, y ése era el argumento en el que quería que se centrara el público*¹⁹⁹.

El segundo elemento que destaca en la película es la música. Eastwood vuelve a ser el compositor de la misma y vuelve a demostrar su madurez para abarcar cada vez más trabajos de la producción cinematográfica. Las notas también el valor de remarcar la pérdida que sufre Christine Collins.

“La personalidad de Eastwood late palpable y positivamente de principio a fin: sus referencias a películas previas, el ritmo acompasado, la estética tenebrista y, cómo no, sus preocupaciones y cualidades proverbiales: desde la lucha individualista de la persona contra el sistema a los efectos de la pérdida de seres queridos, pasando por el relieve social de la violencia o la reflexión histórico-crítica sobre la idiosincrasia de los Estados Unidos. El hecho de que el propio Eastwood haya compuesto la música, muy buena, rubrica su plena implicación en ‘El intercambio’. Aunque narre la historia más sórdida de la obra de Eastwood, no supera en negritud y nihilismo a ‘Mystic River’ o ‘Million Dollar Baby’, respectivamente dentro y fuera del thriller. Al contrario, en ‘El intercambio’ vibra un ánimo de superación energética de los conflictos, una necesidad de sobreponerse a cualesquiera embates, que cuajan en un final magnífico e inolvidable,

¹⁹⁹ SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Pág. 271.

*como suelen serlo todos los de Eastwood, un autor que podría resultar pesimista, pero jamás derrotista*²⁰⁰.

Si el personaje perdedor es una de las obsesiones de Eastwood a lo largo de toda su cinematografía, esta vez va a ser en sentido totalmente material. Este hecho lo contrapondrá el californiano con un sentido positivista de la madre, que además complementará con un espíritu luchador innegable e incontestable.

Ésta será la verdadera moraleja de la historia, lo que pudo llegar a confundir al espectador, que esperaba una resolución, la que fuera, de la desaparición del niño. Sin embargo, Eastwood muestra de manera amplia a la sociedad californiana marcada *“por la idea de la representación, la simulación, la falsedad y la mentira”*²⁰¹, a través de un caso particular y terrible. Será la esperanza ante tal situación, con todas sus aristas, la que quiera mostrar Clint en un ejemplo más de su madurez como director.

El guión, obra de J. Michael Straczynski, tiene la fortuna de poder estar documentado y saber transmitir al espectador la veracidad de los hechos. Sin embargo, será una de los proyectos cinematográficos peor comercializados y distribuidos de toda la filmografía del Clint Eastwood.

El proyecto pertenecía a Ron Howard, que coprodujo la cinta a través de Imagine, y fue distribuido por Universal de forma caótica. Con un presupuesto elevado, era la cinta destinada para que Eastwood concursara en el invierno de 2008 por los principales premios.

²⁰⁰ AGUILAR, Carlos (2009): *Clint Eastwood*. Madrid. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Pág. 266

²⁰¹ FERNÁNDEZ, Tomás (2009). Estudio Clint Eastwood, *Dirigido por...*, 385, 23.

Son resultados, mediocres en el mejor de los casos, que fue Europa, que propiciaron que el californiano diera un golpe de timón y acelerara el montaje y comercialización de otro proyecto que ya tenía realizado: *“Gran Torino”*. Al final ninguna de las dos obras alcanzó galardones de renombre.

En el caso de *“El Intercambio”*, Angelina Jolie se quedó con una nominación al Oscar y otra a los Globos de Oro sin obtener mayor reconocimiento. Eastwood tampoco recogería galardón alguno, y se tuvo que conformar con nominaciones a los Globos de Oro y a la Palma de Oro del Festival de Cannes.

Esto, sin embargo, no debe desmerecer ni uno solo de los minutos del metraje de la película. Igual que pasó con otras obras de Eastwood, su revisión y visualización por parte del público y de la crítica según avance el tiempo puede lograr que consiga el reconocimiento que no tuvo en su estreno.

Así lo afirma también Richard Schickel: *“El intercambio” es en gran medida un esfuerzo admirable, buena prueba de que Clint sigue insistiendo sin comprometerse con nadie para continuar haciendo lo que quiere y necesita hacer en cada momento de su vida cuando bien podría haberse refugiado en la comodidad o en el silencio. Evita la estructura tradicional dividida en tres partes que deja deliberadamente sin respuesta a muchas de las preguntas que formula. Además, responde a la preferencia de Clint por la ambigüedad más que ningún otro de sus trabajos. Esta película, al igual que ‘El seductor’ o ‘El aventurero de medianoche’, entre otras de sus películas menos recordadas, podría llegar a convertirse un día en el tema de un estudio revisionista*²⁰².

²⁰² SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Pág. 271

28.2 Sinopsis

Varias imágenes de los Ángeles y el rótulo ‘9 de marzo de 1928’ nos sitúan en el lugar y fecha de los hechos. Acaba de amanecer, y en el interior de una vivienda, una mujer, Christine Collins, se levanta de la cama, despierta a su hijo, Walter, y le mide poniéndolo contra la pared.

El niño se dirige a la escuela en tranvía acompañado por su madre, que, posteriormente, continúa el trayecto hasta llegar a su trabajo como supervisora en una compañía telefónica. Al salir del trabajo, va a recoger a su hijo al colegio, y éste le cuenta que se ha peleado con un niño y conversan sobre por qué se marchó su padre. Por la noche, Walter se acuesta y su madre le promete que al día siguiente irán al cine.

Ya de día, Christine recibe una llamada que le impedirá acompañar a su hijo al cine. Se va diciéndole que al día siguiente irán, y el niño se queda sólo en casa. Después del trabajo, pretende coger un tranvía que la lleve al lugar donde ha quedado, pero su jefe la entretiene y lo pierde.

Cuando llega a casa, descubre que su hijo no está. Le busca por el barrio pero no consigue encontrarle. Visiblemente asustada, decide llamar a la policía para denunciar su desaparición, pero ésta no inicia la búsqueda hasta el día siguiente porque no han pasado aún 24 horas.

Dos semanas después, el chico aún no ha aparecido. El reverendo de la congregación presbiteriana, Gustav Briegleb, denuncia por la radio que la policía de Los Ángeles, encargada del caso, es violenta, corrupta e incompetente, y afirma que de ello tiene la culpa el jefe de policía, James Davis, que está escuchando el programa desde la comisaría.

Prácticamente un mes después, Christine sigue buscando a su hijo, mientras trata de continuar con su vida y su trabajo. El 20 de julio, es encontrado en Illinois un niño, acompañado por un vagabundo, en un restaurante de carretera. La policía se presenta en el trabajo de Christine y el jefe del departamento de menores, J. J. Jones, le comunica que han encontrado a su hijo. Ella, muy emocionada, da las gracias a la policía ante la atenta mirada de sus compañeros y su jefe, que se muestran muy felices por la noticia.

Un tranvía la lleva hasta la estación a la que llegará el tren en el que viaja su supuesto hijo, acompañada de J. J. Jones. Allí les espera, además de muchos periodistas, el jefe de policía, James Davis, que pretende que Christine le diga a la prensa lo bien que funciona la policía de Los Ángeles para mejorar su imagen.

Cuando llega el tren, Christine corre a buscar a Walter, pero cuando el niño baja, descubre que ha habido un error: él no es su hijo. Jones trata de hacerle creer que sí lo es, y el niño finge serlo, pero, evidentemente, ella no se convence. Finalmente, Christine accede a llevárselo a casa, y el policía, satisfecho, pide a los periodistas que se acerquen y fotografíen el reencuentro.

Ya en casa, se hace evidente que el niño no es Walter, pues Christine ve que está circuncidado y, al comprobar su estatura, mide ocho centímetros menos que su hijo. Ella, confundida, le pregunta quién es, pero el niño sólo la mira, sin decir nada.

Al día siguiente, Christine vuelve a la comisaría para decirle a Jones que, efectivamente, el niño no es su hijo, pero el policía, molesto, insiste en

que sí lo es y le dice que no evite sus responsabilidades como madre. Además, envía a un médico a que justifique sus cambios físicos y da por cerrado el caso. Pero Christine insiste entre lágrimas, esta vez por teléfono, en que el niño no es suyo. Tras esto, pierde los nervios cuando el niño se dirige a ella una vez más como si fuera su madre. Más calmada, se dirige a la habitación donde el chico duerme y le pide perdón por haberle gritado, consciente de que seguramente el niño no sabe el daño que está causando.

Christine recibe la llamada del pastor de la iglesia presbiteriana, Gustav, que le dice que lea el Times, donde se han publicado declaraciones del médico que examinó al niño. Ambos quedan para hablar sobre cómo está llevando el caso la policía. Gustav le advierte que muchos niños son asesinados por conveniencia, pudiendo ser el suyo uno de ellos, para evitar reconocer el error que han cometido. Pero si ella actúa como es debido, puede ser la última vez que esto ocurra.

Christine trata de encontrar testimonios que prueben que el niño que la policía le ha entregado no es su hijo. Para ello, acude al dentista de Walter y a su profesora. Efectivamente, ambos afirman rotundamente que ese niño no es el hijo de la señora Collins.

Gustav se despide de Christine, no sin antes decirle que la espera en su programa de radio para contar todo lo ocurrido. Ella se dirige a hablar con los periodistas para relatarles la verdad sobre el caso de su hijo. Cuando J. J. Jones se entera, pide que la vayan a buscar y la lleven a su despacho.

Allí, le recrimina que haya hablado con la prensa e insiste en que intenta eludir sus responsabilidades como madre. Ante la insistencia de Christine en que el muchacho no es su hijo, decide que la internen en un hospital psiquiátrico. Se la llevan en un coche de policía y la ingresan

alegando que sufre de paranoia, manía persecutoria y distorsión de la realidad. Christine es humillada desde su entrada en el hospital.

Mientras, otro policía se encarga de un caso relacionado con un menor canadiense que permanece ilegalmente en EEUU. El agente se detiene a preguntar a un hombre cómo llegar al rancho en el que vive el menor. El hombre le da las indicaciones pertinentes y le pregunta qué ocurre allí. A su llegada al rancho, el policía encuentra múltiples hachas, machetes y cuchillos, pero no le da mayor importancia. Además, en la pared hay una fotografía del chico que ha de ser deportado a su país junto al hombre que le indicó la dirección de la casa. Pero el agente no repara en ello, recoge al muchacho, que primero intenta escapar y luego trata de agredirle, y abandona el lugar.

Gustav espera a la señora Collins en su programa de radio, ajeno a todo lo ocurrido, mientras vemos a Christine, entristecida, en la cama del psiquiátrico. A su vez, Gordon, el hombre que vivía en el rancho, compra un billete para viajar a Canadá lo antes posible.

La enfermera avisa a Christine de que el desayuno está listo. En el comedor, la Sra. Collins conoce a otra interna que ingresó también por intervención policial, y que le dice que no se esfuerce en parecer cuerda, pues cuanto más lo intente, más loca la considerarán.

En comisaría, el niño que va a ser deportado a Canadá espera a que le entreguen sus documentos. En la sala, otro niño no deja de golpear su pierna con una regla. Esto le recuerda al hombre con el que vivía en el rancho, con la cara manchada de sangre y un hacha en la mano, así que le pide que pare. Cuando un policía le comunica que ya han llegado sus

documentos, él pide que le permitan hablar con el agente que le recogió en el rancho.

Christine, esperanzada, visita al médico del hospital psiquiátrico, pero toda esa esperanza se desvanece cuando el médico la trata como si realmente estuviera enferma. Mientras, el policía se reúne con el niño del rancho, Sanford Clark, que le cuenta, asustado, que su primo Gordon es el dueño de la casa, que le tenía prisionero, y le amenazó con matarle si escapaba. Gordon obligó al muchacho a ser su cómplice en el asesinato de veinte niños. El agente, que en un principio no le cree, le pide que recuerde cómo ocurrió todo. Él, angustiado y lloroso, le relata la historia. El policía le muestra una serie de fotografías de niños desaparecidos, preguntándole si identifica a alguno. El muchacho reconoce a la mayoría, entre ellos, Walter Collins.

El agente se lo comunica a J. J. Jones, que afirma que el niño miente. El reverendo Gustav se encuentra en comisaría preguntando por Christine Collins, y ha convocado una manifestación a la puerta de la misma. Jones manda al agente a acudir a su despacho con Clark, a pesar de que el policía quiere comenzar a investigar el caso de los veinte chicos asesinados. Tras esto, le dice a Gustav que la Sra. Collins ha sido ingresada por una crisis mental, para sorpresa del reverendo.

En el hospital, Christine es obligada a tomar una medicación que, evidentemente, no necesita. Ella se niega y corre a visitar al médico, que le propone que firme el alta médica con la cual certificaría que estaba equivocada al decir que el niño que le entregó la policía no era su hijo, y además reconocería que la policía hizo lo correcto al enviarla al psiquiátrico. Lógicamente, ella se niega a hacerlo y se altera diciendo que su hijo sigue desaparecido. El médico pide al celador que la seden y, ante la

resistencia de Christine, todos los enfermeros y celadores tratan de sujetarla. La mujer con la que había conversado en el comedor va en su ayuda y recibe una bofetada del médico, que además se ensaña con ella. Ésta le devuelve un puñetazo, hecho por el que es castigada.

El agente encargado del caso de los veinte niños asesinados y Sanford Clark se dirigen al rancho con otros dos policías. Mientras, Christine agradece a la mujer del comedor su ayuda. Los policías registran el rancho; lo encuentran vacío, y mandan al niño a cavar en el lugar donde se encuentran los restos de los niños asesinados. El agente pide a los otros dos policías que localicen al juez de instrucción y todos los agentes de la zona, y una orden de busca y captura contra Gordon. Luego consuela al muchacho, que llora asustado.

En el psiquiátrico, el médico vuelve a ofrecer a Christine firmar el alta médica que le posibilitaría salir del hospital. Ella recuerda una frase, poco educada, que le dijo la mujer a la que conoció en el comedor y se la espeta. Por supuesto, es castigada como lo fue su compañera.

Pero en ese preciso momento llega Gustav, que exige hablar con el médico responsable del internamiento de la Sra. Collins y le dice que lea una noticia publicada en el periódico sobre los niños asesinados. Tras esto, Christine no sólo no es castigada sino que es dada de alta. A su salida del hospital, se topa con un quiosco donde un muchacho anuncia la noticia publicada en el periódico sobre los asesinatos, y dice que a Walter Collins se le da por muerto. Al escucharlo, Christine se desvanece y aparece Gustav, que la sostiene mientras le dice que siente mucho lo ocurrido.

En las dependencias policiales, Jones recibe una reprimenda por parte del jefe de policía, que afirma que su forma de llevar el caso de

Walter Collins ha expuesto a la policía de Los Ángeles al ridículo público. Tanto el alcalde como él quieren dar por zanjado el caso.

El niño que se hizo pasar por Walter Collins es interrogado por el policía encargado del caso de los asesinatos del rancho. El policía le dice que fingiendo ser Walter, interfiere en una investigación de secuestro y asesinato, y puede ser juzgado como cómplice de los crímenes. Él trata de defenderse diciendo que no ha hecho nada y que no puede ir a la cárcel, pues es un niño. Le dice al agente que no quiere ir a la cárcel, y se inventa que quería vivir en Los Ángeles para conocer a un actor y que éste le dejara montar su caballo.

Christine conversa con Gustav en casa de éste, mientras Gordon aparece por sorpresa en casa de su hermana en Vancouver. Ésta, visiblemente asustada, y su marido, al tanto de todo lo ocurrido en Los Ángeles, llaman a la policía.

Gustav llega a casa de Christine acompañado por el mejor abogado de la ciudad. La intención de la policía es decir en el juicio que Jones y su equipo no hicieron nada malo, y que toda la culpa recae en la Sra. Collins y su hijo Walter por causar problemas. Además, no permitirán que ella declare en el juicio o lleve testigos. El abogado se ofrece a defenderla desinteresadamente, gracias a la lucha incansable que ha llevado a cabo Christine para lograr que se haga justicia.

Los tres se dirigen al hospital psiquiátrico con una orden judicial para la liberación inmediata de todas las mujeres retenidas por deseo de la policía. Las celadoras ofrecen resistencia pero enseguida consiguen sacarlas a todas. Al salir, la mujer a la que Christine había conocido en el comedor

la mira con expresión de agradecimiento, a lo que Christine responde con una sonrisa.

Gordon es detenido entre una multitud de periodistas que se han desplazado a cubrir la noticia. Mientras, el alcalde de Los Ángeles visita a James Davis con cara de pocos amigos. El caso de Walter Collins, lejos de darse por zanjado, como él quería, sigue adelante y el abogado de Christine ha solicitado su declaración. Sin embargo, es año de elecciones, y él no puede permitirse mala prensa si quiere ganarlas de nuevo. Davis pretende que Jones reconozca su error públicamente, pero el alcalde considera que no es suficiente.

Christine y Gustav se ven envueltos en una protesta a favor de ella que no se esperaban. Entre los manifestantes, se encuentra el jefe de la Sra. Collins, que pide que se haga justicia con el caso de su hijo. Ninguno de los miembros de la policía se presenta inicialmente en el juicio que se va a celebrar contra ellos.

Al otro lado de la calle, se celebra otro juicio, éste contra Gordon por el asesinato de los veinte muchachos en el rancho en el que vivía a las afueras de Los Ángeles. Allí, la madre de David, uno de los niños capturados por Gordon, expresa sus simpatías a Christine, diciéndole que lo que le ha hecho la policía es intolerable. El acusado, Gordon, entra en la sala, sorprendentemente sin dejar de sonreír en ningún momento, y le dice a la Sra. Collins que es muy valiente al enfrentarse a la policía como lo ha hecho. El acusado se declara inocente.

En el juicio contra la policía, Jones responde a las preguntas del abogado de Christine, que le hace reconocer que perdieron un tiempo valioso

en el que podían haber encontrado con vida a Walter Collins por no querer reconocer su error.

James Davis anuncia que el niño que había fingido ser Walter, ha sido identificado finalmente como Arthur y es devuelto con su madre. Además, afirma que la detención de Gordon, junto a esto, supone el esclarecimiento de dos de los mayores misterios de la historia de Los Ángeles, y pide a la prensa que dediquen las mismas páginas a informar a la gente de los aciertos de la policía que las que han dedicado a informar de los errores.

La verdadera madre de Arthur acude en tren a recoger al niño, que confiesa que la idea de decir que era Walter Collins no fue suya, sino de la policía. Antes de que los periodistas puedan interesarse por estas declaraciones, la madre tira de él y sube al tren, mientras Davis dice entre risas que últimamente todo el mundo culpa a la policía de sus propios errores.

Se suceden las imágenes de las declaraciones de Christine Collins y James Davis, así como las de los testigos que afirmaban que el niño que la policía entregó no era el verdadero Walter, y el médico del hospital psiquiátrico. En el juicio contra Gordon, el agente encargado del caso relata lo ocurrido ante el juez, y aporta las fotos que se realizaron en el rancho, donde Sanford Clark les mostró los restos de los cadáveres.

Christine, visiblemente afectada, y Gustav conversan en la habitación de Walter. Ella dice mantener la esperanza de que Walter esté vivo, pues los restos no han podido ser debidamente identificados, pero Gustav le dice que sería conveniente que empezase una nueva vida.

En el juicio contra la policía, el juez decide que la suspensión del capitán Jones tenga efecto permanente, que se cambien las leyes y procedimientos por las cuales un ciudadano de Los Ángeles puede ser internado en un psiquiátrico y que se destituya al jefe de policía James Davis, que abandona el juzgado malhumorado mientras la Sra. Collins sonríe satisfecha.

En el juicio contra Gordon, se le declara culpable de todos los cargos de asesinato. Sin embargo, él mantiene que es inocente y le dice a Christine que él no mató a su hijo. Finalmente, el tribunal decide que permanezca dos años en la prisión de San Quintín, hasta el 2 de octubre de 1930, día en que será ahorcado.

Desde el tranvía, Christine mira, entristecida, hacia el colegio de su hijo. En el trabajo, recibe la visita de su abogado, que le comunica que ha recibido un telegrama de Gordon, en el que pide que la Sra. Collins vaya a verle antes de morir. Si ella acude a verle personalmente, él le confesará lo que realmente pasó con su hijo.

Ella va a la prisión de San Quintín, pero Gordon no se atreve a contarle nada. Christine se enfurece y pierde los nervios. Al día siguiente, ante la mirada de numerosos periodistas, familiares de los niños desaparecidos, agentes y demás personas, Gordon es ejecutado.

Cinco años después, Christine no ha dejado de luchar por encontrar a su hijo. Sus compañeras de trabajo tratan de convencerla para que acuda con ellas a una fiesta con motivo de la entrega de los Oscar, pero ella decide quedarse en su lugar de trabajo.

Su jefe también quiere invitarla a cenar mientras ven la ceremonia, pero ella se niega. No obstante, le dice que si la película *“Sucedió una noche”* gana el Oscar, lo celebrarán con una cena. Él queda en llamarle si la película gana. Christine escucha por la radio que, efectivamente, su película favorita ha ganado el premio, y en ese preciso instante recibe una llamada. Ella descuelga el teléfono que será su jefe pero, para su sorpresa, es la madre de David, a la que conoció en el juzgado. Le comunica que la policía ha encontrado a su hijo.

Ambas se encuentran en comisaría, el agente encargado del caso de los asesinatos del rancho está interrogando al muchacho, que va recordando todo lo ocurrido. Relata cómo dos niños, uno de ellos Walter Collins, encontraron un agujero en la alambrada que les permitió escapar. Cuando los tres se disponían a huir, David se quedó enganchado y Walter acudió a socorrerlo. Tras ayudarlo, los dos echaron a correr, pero Gordon salió tras ellos pegando tiros con una escopeta para evitar que escaparan. A partir de ahí, David perdió de vista al hijo de Christine. Ella, afectada, escucha el relato del chico desde el otro lado del cristal. El niño afirma que, si no regresó antes, fue por miedo, pero echaba de menos a sus padres y quería regresar a casa. Sus padres, emocionados, se reencuentran con él.

A la salida de la comisaría, el agente encargado del caso le dice a Christine que debe sentirse muy orgullosa de su hijo, pues fue muy valiente al socorrer a David en lugar de huir. Ella afirma que lo está, y le dice que, con la vuelta a casa de David, ha recuperado la esperanza de encontrar a Walter. Ambos se despiden con un gesto, y la Sra. Collins se va.

Finalmente, sobre unas imágenes de la ciudad de Los Ángeles, unos rótulos narran lo que sucedió después de todo esto. El capitán Jones fue suspendido, el jefe de policía Davis fue destituido y el alcalde decidió no

presentarse a las elecciones. El reverendo Gustav Briegleb se dedicó, durante el resto de su vida, a denunciar en su programa de radio la corrupción policial, tras el escándalo, la comunidad californiana de Wineville cambió su nombre a Mira Loma y, por supuesto, la Sra. Collins no dejó de luchar por recuperar a su hijo.



29. GRAN TORINO

(GRAN TORINO, 2008)

29.1 Análisis

Tras la fría acogida de *“El Intercambio”* decide correr un riesgo con su siguiente obra. *“Gran Torino”* era proyecto reservado para grandes cotas a nivel de recogida de premios. La intención de Eastwood era la de situar esta película a la altura de *“Sin Perdón”* y *“Million Dollar Baby”* y volver a gozar de las mieles del éxito.

Para ello acelera todas las fases del proyecto pero a la hora de comercializar la cinta Warner Bros. duda y no le ofrece toda su imponente maquinaria para promocionarla y distribuirla a la altura de otros *films*. De hecho, la gran apuesta de la productora americana fue *“Slumdog Millionaire”* que, a la postre, resultó la triunfadora de la noche con ocho estatuillas.

Tan tarde y mal se hicieron las cosas que hasta la Universal consiguió situar a *“El Intercambio”* entre las nominadas a la dorada estatuilla, incluyendo una a Angelina Jolie por su excelente papel. *“Gran Torino”*, muy a pesar de Eastwood, recibió un tardío reconocimiento por parte de los galardones de otros países como España o Francia.

Donde sí que acumuló mucho éxito fue en la taquilla. La vuelta de Clint a los escenarios fue un reclamo tan previsible como efectivo para que

el público se acercara al cine. Tres meses después de su estreno en los Estados Unidos y en Canadá había recaudado más de 145 millones de dólares en taquilla. El llamado boca-oreja funcionó más que nunca y, ahí sí, el californiano logró el reconocimiento que deseaba.

“Fue rodada en poco más de cuatro semanas con un presupuesto bajo y sin mayores ínfulas, pero supera con creces a ‘El intercambio’, cercana a la superproducción. ¿Motivos? Básicamente que ‘El intercambio’ busca mantener un tono sofocante y áspero, sin lograrlo del todo, mientras que ‘Gran Torino’ está estructurada mediante un equilibrio entre tensión y distensión de todo punto magistral”²⁰³.

Clint Eastwood vuelve a actuar y *“lo hace a través de un personaje perfecto, Walt Kowalski, que encarna él mismo en plena vejez (78 años) y que, como hizo desde el inicio de su trayectoria, lo hace sin utilizar maquillajes, haciendo gala de unas arrugas que le demacran el rostro y le confieren, al mismo tiempo, identidad”²⁰⁴.*

La construcción del personaje de Eastwood fue uno de los puntos más resaltados de la película. Muchos críticos quisieron ver a un Harry Callahan retirado y hastiado que vuelve a empuñar un arma para defender una buena causa, la de ir contra la xenofobia que sufren los miembros de la etnia Hmong.

Sin embargo, la saga del policía de San Francisco no posee una influencia notable en el anciano Walt Kowalski. Callahan no habría dudado

²⁰³ AGUILAR, Carlos (2009): *Clint Eastwood*. Madrid. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Pág. 267

²⁰⁴ ORS, Javier en AA.VV. (2009): *El universo de Clint Eastwood*. Madrid. Notorius. Pág. 172

en disparar contra los jóvenes que continuamente molestan a sus nuevos vecinos Hmong, y especialmente a los jóvenes Thao y Sue.

Callahan no hubiera establecido relaciones sociales con los dos chavales y, ni mucho menos, les hubiera dejado el Gran Torino que posee (un coche de los años 60 y 70 del siglo XX fabricado por la marca Ford). Por último, el detective no hubiera sacrificado su vida ni siquiera con la buena intención de incriminar a otros. Ni siquiera la excusa de su enfermedad mortal le hubiera persuadido, sino que hubiera preferido morir en la cama y haber acabado con los delincuentes mediante el acero de las balas.

“Como actor, Clint nunca ha suplicado el favor del público, y no iba a hacerlo en un punto tan avanzado de su vida. Por este motivo acabó muy molesto, también por el rumor de que se trataba de un regreso a los personajes del tipo de Harry el sucio y por algunas interpretaciones críticas de la película en el mismo tono. Walt Kowalski no compartía ni mucho menos estas características, no era tan lanzado como lo había llegado a ser Harry: sólo era un dinosaurio extravagante, que al final resulta ser, incluso para su propia sorpresa, reciclable”²⁰⁵.

Sin embargo, sí que podemos establecer influencias mucho más claras de la filmografía *eastwoodiana*. Walt Kowalski es un viejo soldado que luchó en la Guerra de Corea, como Thomas Highway en *“El Sargento de Hierro”*; utiliza el esputo como seña de identidad, igual que Josey Wales en *“El fuera de la Ley”*; y no está precisamente orgulloso de su pasado violento

²⁰⁵ SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Pág. 274

y añora a su mujer fallecida, rasgos identitarios de William Munny en *“Sin Perdón”*.

Pero, como apunta Aguilar, los rasgos más distintivos proceden de *“El Aventurero de Medianoche”*. Empezando por el final, se vuelve a escuchar la voz de Eastwood después de casi 30 años en los créditos finales con una canción de igual nombre que la película. Posteriormente abundaremos más y mejor sobre la banda sonora de la cinta.

Red Stovall, al igual que ahora Walt Kowalski, se ve aquejado por una enfermedad mortal. Mientras que el músico estaba afectado de tuberculosis, el jubilado nunca revela cuál es su afección, aunque se pueda intuir, por la majestuosa capacidad de Eastwood en la narrativa cinematográfica, que pueda ser cáncer.

Pero ambos comparten la sintomatología, que en este caso se traduce en toses reiteradas que acaban con la sangre manchando los pañuelos o los lavabos. Ambos saben que van a morir, aunque su forma de encarar el final es bien distinta, puesto que uno decide apurar hasta sus últimos momentos para seguir trabajando, mientras que el otro decide sacrificarse y entregar su vida para salvar las de otros.

No sólo confluyen ambos *films* en este punto, sino que comparten también la relación paterno-filial de sus protagonistas. Stovall y Kowalski son dos adultos experimentados que servirán de tutores tanto a Whit como a Thao. Es cierto que en *“El Aventurero de Medianoche”* el nexo de unión entre ambos es la familia, mientras que lo que une a los dos protagonistas de *“Gran Torino”* es la superación de sus propios prejuicios.

Otro elemento “*es la muerte final de Eastwood, que resulta extraordinaria, en un sacrificio a la par íntimo y generoso. Se cierra así un círculo argumental coherente, iniciado en el funeral de la esposa, concluido con el del protagonista*”²⁰⁶. Aunque ahondaremos más en este aspecto más adelante.

Dicho lo anterior, tenemos que abogar por la definitiva influencia del *western* en esta obra. Ese género que proporcionó la fama, que él mismo se encargó de desconstruir posteriormente y que en esta ocasión actualiza. La conquista del viejo Oeste se ha transformado en una guerra de bandas por el territorio; los caballos se han motorizado y ahora poseen cuatro ruedas; y los antiguos revólveres se han mejorado deveniendo en pistolas y escopetas semiautomáticas.

Pero los rasgos diferenciales del *western* están presentes de forma cristalina. Kowalski es el forastero que llega a un nuevo pueblo para vigilar la ley y el orden. No hacemos esta reflexión de forma equivocada, puesto que aunque son los Hmong los que acuden al barrio del jubilado, es éste el que se sentirá un extraño en su propia casa.

Además de Kowalski, la construcción de personajes está realizada de forma similar a cualquier *western*. No falta el sacerdote, la chica, el ayudante del nuevo *sheriff*, el bar, la barbería y los duelos de pistoleros. Incluso la simbología, en forma de coche, el Gran Torino, sustituye a la estrella de *sheriff* para anunciar el relevo de Kowalski por Thao, tras la muerte del primero.

Es éste uno de los puntos más interesantes de la película. Sólo en dos ocasiones anteriores, Eastwood había acabado como finado: “*El Seductor*” y

²⁰⁶ AGUILAR, Carlos (2009): *Clint Eastwood*. Madrid. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Pág. 268-269

“El Aventurero de Medianoche”. Si bien la primera película, dirigida por Don Siegel, escapa de nuestro estudio, resulta relevante la nueva coincidencia con la película que narra las peripecias del cantante de *country* y su sobrino.

Como ya analizamos en el capítulo correspondiente, la muerte de Eastwood fue uno de los principales argumentos del público para criticar negativamente esta película. Desde entonces, el de Carmel no se había atrevido a ‘morir’ delante de las cámaras por miedo a otro fiasco en la taquilla.

Tuvo que cumplir casi 30 años más para atreverse a ello. Su ya casi octogenaria edad y una construcción sutilmente delicada de la inevitabilidad del hecho cambiaron la perspectiva tanto del autor como de la audiencia. Eastwood inclina al público a pensar que Kowalski va a morir sin necesidad de especificar su enfermedad, como ya introdujimos antes.

Pero, además, también empuja a los espectadores hacia la comprensión de su propio sacrificio. No deja lugar a dudas de que no hay caminos intermedios, sino que tiene que ser a través de su muerte a mano de los delincuentes como se pacifique el barrio. *“El enorme éxito comercial de ‘Gran Torino’ es significativo e implica que Eastwood por fin ha superado el fracaso taquillero que sufrieron las películas con su muerte dentro”²⁰⁷*.

Eastwood también vuelve a introducir el elemento religioso en esta película, como ya había hecho en *“Million Dollar Baby”*. Lo hace con una dosis más sarcástica en el caso de Kowalski, que irónica, como ocurría con Frankie Dunn. El jubilado reniega de toda forma de religión por lo que vivió en Corea, y saca una y otra vez de su vida con cajas destempladas al

²⁰⁷ AGUILAR, Carlos (2009): *Clint Eastwood*. Madrid. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Pág. 271

sacerdote, mientras que Dunn buscaba refugio en la iglesia para superar sus problemas familiares y trataba con astuta ironía al párroco hasta desesperarlo.

Son dos formas distintas de afrontar la religión, pero complementarias en cualquier caso. Resulta curioso que sea, además, en dos películas consecutivas cuando Eastwood se atreva a abordar esta materia, y que pase de los 70 años en ambas para hacerlo. Aunque de esa curiosidad pueda provenir, precisamente, la motivación para hacerlo.

El tratamiento de la religión es además simbólico en el caso de *“Gran Torino”*. Kowalski realiza una falsa confesión con el sacerdote, puesto que éste insiste en que era lo que su mujer quería. Pero la verdadera confesión llegará cuando encierre a Thao en el sótano para que no le acompañe a su último duelo.

Es en ese momento cuando Kowalski confiesa sus pecados al joven y todo el horror que vivió en Corea. Thao escucha pacientemente, como lo haría un verdadero sacerdote, y la rejilla de la puerta del sótano, con formas que se asemejan claramente a las de un confesionario, es lo que separa a los dos hombres.

No acaban ahí los simbolismos puesto que, deteniéndose un poco en el cuerpo de Kowalski cuando acaba de recibir los disparos de sus ejecutores, podemos distinguir a la perfección una imagen semejante a la de la crucifixión de Jesucristo. Brazos extendidos y cuerpo estirado como si por esa cruz, la de Kowalski, se hubieran extirpado todos los pecados del barrio de los Hmong y pudieran recibir la salvación.

Será la relación con esta etnia otro de los aspectos que marquen el devenir de la cinta. Kowalski es un xenófobo a la vieja usanza, aunque su peluquero sea italiano, su párroco irlandés y él mismo sea descendiente de polacos. De repente pasa a tener que lidiar con un barrio que se ha llenado de orientales y de una etnia en particular, los Hmong.

De la desconfianza y recelo inicial, Kowalski pasará a tener relaciones sociales con ellos, superando todos sus prejuicios. Tendrá su contrapunto humorístico en una vieja abuela hmong, que blasfema en su idioma tanto como él en inglés, y que llega a batirle en un particular duelo de escupitajos.

De ahí pasará a tener que tutelar a Thao para que no ingrese en la banda de uno de sus primos y le irá aconsejando hasta darle el relevo con su muerte a través de la propiedad del Gran Torino. La evolución del comportamiento de Eastwood resulta espectacular y encomiable, llegando a ser una gran actuación tanto delante como detrás de las cámaras.

Kowalski deja atrás todo lo que ha vivido, incluidos los horrores de la guerra, para transmitir al joven los valores que no ha sido capaz de transmitir a sus propios hijos. De hecho, sus vástagos le tienen miedo y llegan a repudiarle, alejándose definitivamente de él. Sin embargo, Thao y Sue recorren el camino contrario hasta volver a pegar la fractura familiar en la que estaba inmerso Kowalski.

En esos valores a los que acabamos de aludir está presente el *american way of life*. Walt es un estadounidense de los pies a la cabeza y de hecho será enterrado con la bandera de las barras y estrellas. Asume los valores individuales del esfuerzo y la superación y se los transmite como axioma a sus dos jóvenes vecinos.

“Hay una frase de Clint en la película que resume esa defensa implícita del esfuerzo, el sacrificio y la dedicación, a la vez que es una crítica severa contra el materialismo y la vida fácil que persiguen muchos jóvenes de hoy que pretenden conseguir fama y riqueza de una manera sencilla y rápida. ‘No creerás que esto lo he conseguido en un día,’ le insinúa con ironía al adolescente de origen oriental.”²⁰⁸

En el plano técnico, no podemos dejar de citar, además de la dirección de actores, de la que hemos visto varios elementos en este capítulo, la fotografía y la música. La iluminación vuelve a ser un punto fuerte de la cinta, con un Tom Stern que, como mal menor, recibió una nominación a los Globos de Oro por su trabajo.

Los contrastes, la naturalidad y la exploración de la oscuridad vuelven a destacar en un trabajo más que digno. Stern y Eastwood, Eastwood y Stern son una pareja más que estable de la cinematografía *hollywoodiana* y sus trabajos, como en *“Gran Torino”*, son perfectamente reconocibles.

Por último, la música vuelve a tener un protagonismo especial en esta película. Pero esta vez no va a estar compuesto por el propio Clint Eastwood. Quizá apremiado por el tiempo, y tras haber compuesto la banda sonora de *“El Intercambio”*, le encarga a su hijo Kyle que tome las riendas de esta faceta.

Eastwood *junior* se puso manos a la obra, junto a Michael Stevens, y el resultado no pudo ser más digno. Las tonalidades se incorporan a la imagen sin provocar estridencias de ningún tipo, ni por sobrepasarse ni por

²⁰⁸ ORS, Javier en AA.VV. (2009): *El universo de Clint Eastwood*. Madrid. Notorius. Pág. 174

pasar inadvertidas. Acompañan y ayudan al transcurso de la historia tal y como el propio Clint hubiera compuesto.

Pero Eastwood *senior* se reservaba una sorpresa también en este apartado, y es que interpretaría la canción de los créditos finales. Su voz ronca y desgarrada inunda la pantalla y, por primera, única y postrera vez, toma protagonismo por encima de la imagen para provocar un impacto fuerte en el espectador.

Película exitosa, las cifras apuntan a que fue la que más recaudó en la filmografía de californiano, Eastwood parecía dejar un legado o un testamento a las futuras generaciones sobre la evolución de su obra. Sin embargo, él mismo traicionó sus intenciones como ya había hecho cuatro años atrás con *“Million Dollar Baby”*.

Volvería a ponerse delante de las cámaras con la *opera prima* de su socio Robert Lorenz en *“Trouble with the Curve”*. Sería la primera vez desde 1993, con *“En la Línea de Fuego”*, que volvería a actuar sin dirigirse a sí mismo.

29.2 Sinopsis

Fachada de una iglesia. La cámara se va acercando hasta que se produce una fusión con el interior del edificio. Lateral derecho de un anciano tocando el órgano. Música de órgano de fondo. A continuación se hace un plano general del interior de la Iglesia, donde se está celebrando un entierro.

Se enfoca una tumba con la foto de la difunta mujer; se llamaba Dorothy. El viudo, llamado Walt Kowalski, permanece de pie al lado de la tumba con mirada perdida, mientras los asistentes le van dando el pésame. Llegan sus nietos (tres chicos y una chica) a la ceremonia; Walt les observa.

Todos se arrodillan y se santiguan antes de sentarse en el banco, no obstante, lo hacen mofándose. Eso incomoda al viudo. También le incomoda que su nieta mayor Ashley, haya acudido enseñando el ombligo. Por otra parte, los dos hijos de éste, permanecen sentados en un banco. Hablan entre ellos, quejándose de la mirada que Walt había dirigido a su nieta; no era para tanto; todo lo que hiciesen le parecería mal, decía uno de ellos. Deja de sonar el órgano. El cura inicia la ceremonia. Se acerca al atril y comienza a hablar: en su sermón viene a decir que la muerte tiene su lado dulce y amargo. El lado amargo está relacionado con la pena que produce en los familiares; el lado dulce, viene de la mano de la salvación. También cuestiona qué es la vida y la muerte; ésta última ¿es el principio o el final? Y asegura que para solucionar esta incógnita hay que acudir al señor. Mientras el cura iba soltando el sermón, se enfocan a distintas personas que asistieron a la ceremonia: a Kowalski, que permanece sentado en el banco al lado de su cuñada y sus hijos; a una anciana que se va acercando con dificultad al banco en el que va a sentarse; a los nietos, que están sentados en el banco de detrás de su abuelo; a otros asistentes y al cura. Todas estas escenas se van intercalando. En una de ellas aparece Kowalski solo, quejándose del sermón del cura, no estaba de acuerdo con él.

Se enfoca la casa de Walt; era la típica casa americana blanca de dos pisos y con la bandera americana en la barandilla del portal. En el interior de su casa estaban todos los asistentes al entierro tomando un tentempié. Mientras tanto, sus tres nietos habían bajado al sótano de la casa, y estaban curioseando en el arcón de su abuelo. Dentro de éste había fotos de cuando

Walt ejerció como militar en la guerra de Corea y distintas medallas de honor.

Uno de los niños cogió una foto y leyó la inscripción del reverso, que ponía: *“Tercera sección, compañía aérea, dos de marzo de 1952, Corea”*. Kowalski baja al desván a por sillas. Al oír los niños las escaleras, cierran el arcón y corriendo se sientan en un sofá. El ex militar coge las sillas, echa una mirada a sus nietos y vuelve a subir sin dirigirles la palabra.

Ashley permanece sentada en un sillón del salón, jugando con el móvil, aburrida, esperando a irse de allí. Mientras tanto, los invitados siguen comiendo y charlando. El padre de Ashley le pide que ayude a su abuelo con las sillas, pero éste se niega.

Tras colocar las sillas, Walt decide salir con su perro al portal. Se queda mirando la casa del vecino; en ella vive una familia de etnia Hmogh, de hecho el barrio está copado por esa etnia. Con tono despectivo dice: *“cuantas ratas de alcantarilla caben en una habitación”*, y se dirige al garaje. Al abrir la puerta, descubre a su nieta fumando un cigarro. Para disimular, Ashley desvía su atención preguntándole cuándo se había comprado el coche; el abuelo, a la par que apaga el cigarro que su nieta había arrojado al suelo, le responde, *“en el 72”*. A continuación, Ashley le pregunta qué iba a hacer con él cuando palmase, igual que con otras pertenencias que le interesaban, a lo que Walt le responde únicamente con una mirada, escupe y se marcha.

Pasado un rato llaman a la puerta. Al abrir, Walt se encuentra a un joven que resultaba ser su vecino y se llamaba Thao. Éste le pide unas pinzas de batería. Walt le cierra la puerta en la cara. Entre el gentío de su casa estaba el cura, que se acerca a Walt para contarle la promesa que hizo

a Dorothy antes de morir, que consistía en cuidar a Walt y obligarle a confesarse. Walt se negó, no era partidario de la Iglesia, y si iba era por su mujer.

Los invitados se marchan de casa de Walt, mientras éste estaba arreglando su camioneta. Su hijo Mitch lo hace sin ayudarlo. Tras arreglar el coche, Walt se dirige a su casa, cuando de repente descubre a los vecinos que estaban celebrando un nacimiento, y en ese momento realizaban la matanza de una gallina. Su reacción es: *"Malditos bárbaros"*.

En el interior de la casa de los vecinos, mientras los invitados continúan con la celebración, Thao lava los platos. Su abuela comeentaba con alguien la necesidad de que su hija se volviera a casar para que hubiera otro hombre en la casa, ya que Thao era demasiado blando como para serlo nunca.

Mientras Thao continuaba lavando los platos, todos los invitados se reúnen en el salón. El hombre más mayor de los Hmong, llamado Monk, era el chamán de la familia, por lo que dirigía la ceremonia.

Walt Kowalski está arreglando el jardín cuando una Hmong de larga edad se dirige a él en su lengua. Le pregunta cómo es que no se ha mudado de ese barrio, que todos los americanos lo habían hecho y el sobraba. Walt escupe, la anciana también, y él entra en casa. De repente llaman a la puerta y es el cura que quería interesarse por el, pero le cierra la puerta.

Thao va caminando por la calle sumido en la lectura de un libro, cuando un grupo de jóvenes que iban en un coche, se paran a su altura y empiezan a meterse con él. Thao les ignora. En ese momento, llega el primo de Thao, apodado Araña, con su pandilla en otro coche, y defienden al

joven de los pandilleros, que acaban por marcharse. Entonces Araña le pide que se suba al coche, pero Thao se niega y sigue su camino.

Cuando el primo llega a casa de Thao, éste estaba plantando macetas, y Sue, su hermana, leyendo un libro. Araña le pide a Thao que se vaya con él, que le va a hacer hombre y que deje de ser tan maricón. Sue se enfadó y entró en casa. Tras tanta insistencia y comedura de cabeza, Thao aceptó. Araña le pide que robe el coche del vecino, es decir, de Walt, un Gran Torino del 72.

Ese mismo día por la noche, Walt estaba en un bar, en la barra charlando con sus amigos, cuando de repente se le acercó el cura que quería hablar con él. Esta vez sí acepta. El cura le insiste en que tenía que confesarse, porque era una promesa que le había hecho a su mujer, pero sigue resistiéndose, por lo que el cura decide cambiar de tema y hablar de la vida y la muerte. Walt le ataca con que lo único que sabe de la vida y la muerte es lo que ha aprendido de cuatro curas y de sus libros religiosos y, sin embargo, él había estado en la guerra de Corea matando a mucha gente, viendo el dolor y la muerte en persona, y eso sí es saber de ella. No obstante, el cura también le echó en cara el hecho de que aunque supiera de la muerte, parecía que no sabía nada de la vida. Fue una conversación muy trascendental.

Walt vuelve a casa. Cuando ya estaba acostado en la cama oye unos ruidos que provenían de la calle, se asoma a la ventana y ve que alguien estaba en su garaje. Coge la escopeta y va a ver qué ocurre. Se encuentra a Thao intentando robar el coche, le amenaza con la escopeta y, en un intento de golpearle, se cae. El chaval aprovecha para escapar. Aunque su primo le esperaba en el coche con su pandilla, se va a casa.

Al día siguiente, mientras Walt estaba poniendo protección en las ventanas y la puerta del garaje, Mitch llamó por teléfono. No le importaba como estaba su padre, sólo quería pedirle si podía conseguirle entradas de los Lions. Walt colgó. La única compañía que tenía en esos momentos era su perra Daisy.

Avanzada la tarde Araña llega con su pandilla a casa de Sue y Thao. Ambos estaban en el portal sentados. Volvieron para pedir al joven que hiciese otro trabajo para ellos, y como éste se negó, empezaron a presionarle e intentan llevárselo a la fuerza. Se produce una trifulca entre la familia y la pandilla de Araña. Al oír tanto jaleo, Walt sale al jardín con la escopeta y les amenaza, por lo que los pandilleros acaban huyendo. Sue le da las gracias, y sólo obtiene como respuesta un desagradable *“fuera de mi jardín”*.

Al día siguiente, mientras Kowalski estaba en la cocina, oyó ruidos en la puerta, cogió la escopeta, y al abrir se encontró a sus vecinos Hmong dejándole en las escaleras una serie de presentes como agradecimiento, le consideraban un héroe. Él los miró despectivamente y los tiro al basurero. Thao se disculpó por haber intentado robar su coche, y Walt le amenazó.

Más tarde, el cura volvió a visitarle. Esta vez le quería preguntar por qué no había llamado a la policía, que las pandillas Hmog eran muy peligrosas. Walt se explicó que igual que hacía en la guerra, tenía que hacerlo ahora, y es que si se presentaba un problema, había que actuar de inmediato. El cura, contrario a su opinión, le dijo a Walt que eso no era Corea y que tenía que dejar de cargar con todas las culpas de lo que hizo en la guerra, y la única forma de hacerlo era confesándose. Ante estas palabras Kowalski respondió: *“lo que más atormenta a un hombre no es lo que le ordenan hacer, sino lo que no le ordenan hacer”*.

Walter va a la peluquería para cortarse el pelo. Sue iba con un amigo a una tienda de CD's, cuando de repente se cruzan con unos pandilleros. Éstos les entorpecen el paso y empiezan a meterse con ellos. Walt, que pasaba por allí con la furgoneta, socorre a Sue y la lleva a casa. En el trayecto, empieza a sentir especial ternura por la chica.

Sentado en el portal como habituaba, vio como a una señora se le caía la compra, pasaron unos chicos y no la ayudaron, y enseguida fue Thao el que lo hizo. Walt se quedó sorprendido.

El día del cumpleaños de Kowalski fue a visitarle su hijo Mitch con su mujer. Le regaló unas pinzas extensibles para coger cosas y su nuera un teléfono fijo. Con los agasajos aprovecharon para insinuarle la opción de que se fuera a una residencia. Defraudado, el ex militar les echó de casa.

Sue vio a su vecino en el portal, se acercó a él y le invitó a su casa, había barbacoa. Aunque se resistió, al final aceptó. Sue le puso al corriente de las costumbres culturales de los Hmog para evitarle problemas. Entre ellas, no les puedes tocar la cabeza, ahí está el alma, no puedes mirarles a los ojos, es de mala educación, y algunos Hmog sonríen cuando se les grita.

Monk no paraba de mirar a Walt. Lo que quería era leer su mente porque estaba interesado en él. Resulta extraño, pero acepta. El Chamán de la familia le dijo que veía que no le importaba a nadie, que su vida le preocupaba y que cometió un error en el pasado del que no estaba muy orgulloso. Esta falta de felicidad en su vida no le dejaba vivir en paz. Walt se quedó frío, ausente e impactado. Empezó a toser y echó sangre por la boca. Sue le preguntó si estaba bien, él dijo que sí; y subió al baño. En ese momento se da cuenta de que tenía más en común con los Hmog que con su

familia. Al abrir la puerta del baño se encontró con Sue, que volvía a interesarse por su estado, y se van a comer.

Las mujeres Hmog no paraban de echarle comida, algo que él sólo podía agradecerles. Ese grato momento fue interrumpido por Sue, quien le ordenó que le acompañase al sótano. En él había un grupo de jóvenes Hmog, entre ellos Thao. Allí conoce a Youa, una chica que compartía miradas con Thao, al que Kowalski llama marica por no ser más lanzado y haber ido a por Youa.

Al día siguiente le volvieron a llevar presentes, que esta vez sí aceptó. Sue fue a su casa con Thao y su madre, querían que el chico trabajase para él, como pago de su deuda. Un día después, mientras estaba en el portal desayunando y leyendo el periódico, apareció Thao; le encomendó como primera tarea contar los pájaros que había en el árbol de enfrente de su casa. Otro día, le pidió arreglar el tejado. Y así pasaron varios días... arreglo tras arreglo en la fachada de la casa. El joven hmog estaba agotadísimo. En su último día de trabajo de la semana, el viernes, Thao se encontró a Kowalski tosiendo en el bacho y escupiendo sangre. El hombre le dio el día libre y aprovechó para ir al médico. Le hicieron un chequeo y los resultados no fueron muy buenos. Al llegar a casa, fue a la habitación y llamó a su hijo Mitch, pretendía decirle lo que le pasaba, pero no pudo, así que se dedicó a preguntar qué tal le iba todo, su hijo le puso la excusa de que estaba bastante agobiado en el trabajo y le colgó. Walt se quedó pensativo y triste, estaba terminal.

Al día siguiente Thao fue a casa de Walt a pedirle ayuda para que arreglase un grifo en su casa. Ya de paso, el chico le arregló el ventilador del garaje, donde se quedó alucinado con la cantidad de herramientas que

tenía Walt, que terminó por regalarle alguna. De nuevo Walt empezó a toser y a sangrar y Thao se quedó impactado.

Al día siguiente Walt fue a pedir ayuda a Thao para que le ayudase a subir del sótano un congelador que pretendía vender. Cuando consiguieron sacarlo a la calle, Thao le preguntó que si podía comprarlo él, y Walt le hizo una rebaja. Empezaba a caerle bien el joven Hmong.

Un día Walt le preguntó a Thao qué quería ser de mayor y él respondió que quería dedicarse a las ventas, pero como no tenía dinero para pagarse los estudios no podía aspirar a nada, y además nadie le contrataría. En ese momento, Walt se propone ‘educarlo’ y enseñarle a hacer reparaciones para que le puedan contratar en la construcción y gane algo de dinero. Primero le lleva a la peluquería de su amigo para enseñarle a hablar como un hombre, y después a una construcción, donde le presenta al constructor y le dice que sabe hacer de todo, por lo que quedan para que vaya el lunes. Después lo lleva a una ferretería para comprar un maletín y algún material porque las herramientas se las prestaría Kowalski. El chico no puede estar más que agradecido.

El lunes Thao llegaba de trabajar, cuando, en el camino hacia casa, se encontró con su primo y su pandilla, que acaban apagándole un cigarro en la cara. Dos días después Walt se da cuenta y le pide a Thao que le cuente lo sucedido. Su reacción le lleva a presentarse en casa de Araña y su pandilla. Como iba de incógnito, sólo algunos llegaron a meterse en el coche, pero quedó uno en el interior de la casa. A ése, Walt le amenazó con su pistola, le metió una paliza, y le advirtió que no volvieran a meterse con Thao.

Al día siguiente Walt invitó a Thao, Sue, Youa y una amiga de ellos a su casa, y les hizo una barbacoa. Walt le dijo a Youa que le pidiese a Thao salir con él, pero llegaba tarde, ya eran pareja. Como regalo les cedió el Gran Torino para que fuesen de cena y al cine.

Esa misma noche Araña y su banda acuden a casa de Thao y empiezan a tirotear desde la calle, pero rápidamente se largan. Cuando Walt acude a casa de los Hmog se encuentra a Thao herido. Sue, que no estaba en casa, también aparece después herida. Walt, atónito al ver llorar a toda la familia, regresa a su casa y empieza a dar patadas a todo con mucha rabia, hasta que se sienta en un sillón y se queda ausente. Al poco el cura entró en su casa y él cambia a una actitud más despreocupada, encendiéndose un cigarrillo. Aunque la policía ya había llegado, Walt creía que la única forma que tenían Thao y Sue de vivir en paz era acabando con Araña y sus súbditos.

Al día siguiente Thao fue a visitar a Walt para decirle que tenían que deshacerse de su primo y sus colegas. Walt intentó tranquilizarle, le manda a casa para que descanse y le pide que vuelva mañana a las cuatro para planificar la venganza.

A la mañana siguiente Walt aprovechó para cortar el césped, darse un baño, ir a la peluquería, donde por primera vez se cortó también la barba, comprarse un traje a medida y confesarse. Sabía que iba a ser su último día de vida.

A las cuatro Thao se presenta en su casa. Walt le pide que le acompañe al sótano, abre su arcón y le regala su medalla de plata de cuando participó en la guerra. Inmediatamente Walt sube las escaleras y encierra a Thao en el sótano. Le dice que no puede soportar que un joven con las

manos limpias se las ensucie de sangre; sin embargo, él ya es mayor y tiene muchas muertes detrás, no tiene nada que perder. Cogió a su perra y se la dejó a la abuela de Thao.

Por la noche el chico llamó a Sue, que ya estaba acostada, para decirle que las llaves de su casa estaban debajo de la tortuga de cerámica del porche para que entrase y sacase a su hermano del sótano. Así lo hizo.

Por su parte, el cura estaba aguardando con unos policías en casa de los matones. Al no pasar nada, los policías decidieron retirarse. En ese momento, Sue también había acudido a abrirle la puerta del sótano a su hermano, que inmediatamente sale corriendo a socorrer a Kowalski. Éste se encontraba enfrente de la casa de los matones, que salen y le apuntan con una pistola. Entonces empieza a meterse con ellos, y los vecinos, al oír jaleo, salen a la ventana, la terraza e incluso al portal. En medio de la discusión, Kowalski se sacó un cigarro, acto que exaltó a la pandilla, les preguntó si tenían fuego, y prosiguió diciendo: *“yo sí tengo fuego”*. Cuando se mete la mano en el bolsillo para sacar el mechero, le disparan y muere.

Gracias a la cantidad de vecinos que vieron el panorama, se hizo justicia y Araña y su pandilla fueron encarcelados. En cuanto a Walt Kowalski, toda su familia y los Hmog acudieron a su entierro. El cura dio un sermón que conmovió a todos los presentes al decir que Walt le enseñó lo que era la muerte y la vida.

Tras el entierro, en la reunión con el juez para leer el testamento de Kowalski, la familia de éste se llevó la sorpresa de que la casa se la había dejado a la Iglesia, y el Gran Torino a Thao. La película finaliza con un plano en el que aparece Thao al mando del Gran Torino junto a la perra de Walt dando un paseo.



30. INVICTUS

(INVICTUS, 2009)

30.1 Análisis

Nelson Mandela es uno de los personajes más carismáticos del siglo XX. No era de extrañar que, más temprano que tarde, alguien se encargara de hacer una película sobre su figura. Pero sí resulta curioso como Clint Eastwood decidió emprender este proyecto.

John Carlin es un afamado periodista inglés, afincado en España, que decidió novelar una parte de la historia del dirigente sudafricano. Concretamente la que tuvo que ver con el campeonato del mundo de rugby que se celebró en su país en el año 1996.

Carlin construyó una fantástica historia en torno a cómo Mandela, a pesar de todos los problemas raciales existentes, unificó a su pueblo con un deporte que pertenecía a la minoría blanca. El relato de Carlin es fidedigno y ayuda a comprender el esfuerzo que hizo Mandela con unas circunstancias tan desfavorables como las que tuvo.

Carlin coincidió, por una serie de circunstancias y de amigos comunes con Morgan Freeman y allí mismo cerraron el acuerdo para la cesión de derechos. Freeman no dudó en ofrecer el guión a Eastwood a través de una llamada telefónica en la que le dijo que tenía una buena historia. Recuerda Schikel la sonrisa del californiano cada vez que rememora ese momento:

*“Cada vez que alguien te dice eso, siempre te acabas diciendo: Bueno, eso ya lo decidiremos nosotros”*²⁰⁹. Sin embargo, en esta ocasión sí que devolvió la llamada para decirle a Freeman que era un buen guión y que estaría encantado de dirigir la película.

Es cierto que es el primero de los *films* de Eastwood en el que el espectador conocía de antemano el final (Sudáfrica ganó el título mundial) pero no por ello el metraje carece de intensidad. Se trata, sobre todo, de construir toda una serie de personajes en una sociedad particular y en un evento no menos excepcional.

Aunque hay que reconocer que los protagonistas de la cintas, Morgan Freeman encarnando a Mandela y Matt Damon haciendo de François Pienar, el capitán de la selección sudafricana, hacen girar en torno a sus papeles las diferentes escenas en las que va transcurriendo la película.

Eastwood saca toda su magia como director de actores para llevar tanto a Freeman como a Damon a unos registros espectaculares. En el caso del primero, Freeman ya tenía hacía mucho tiempo la intención de actuar haciendo de Nelson Mandela si se presentaba la ocasión.

El resultado es difícilmente mejorable. Sus gestos, su rostro e incluso su rasposo acento hablando en inglés convierten al actor en trasunto del dirigente sudafricano. El resultado fue su nominación a los Oscar por su gran trabajo, aunque sería Jeff Bridges el que se terminara llevando la estatuilla por *“Corazón Rebelde”*.

Mandela no se verá reflejado como un gobernante al que haya que canonizar de inmediato, pero sí como el gran unificador de su patria. Un

²⁰⁹ SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Pág. 279

país totalmente dividido por décadas de *apartheid* y que ahora puede encontrar su punto de unión en el deporte de la minoría blanca, el rugby, y no en el de la mayoría negra, el fútbol.

Eastwood: *“Es una historia muy edificante y todo el mundo sabe bastante de la vida de Nelson Mandela. Pero no creo que la gente esté tan familiarizada precisamente con este elemento de su historia. El hecho de que escogiera el deporte al que sólo jugaba un segmento de población en Sudáfrica y lo convirtiera en un factor unificador para su presidencia. Fue sin duda un gran unificador.”*²¹⁰

Idéntica situación se repite en el caso de Matt Damon. No dudó en aceptar el reto de transformarse en el capitán de los *springboks*, como se conoce a los jugadores de rugby de Sudáfrica. Siendo una de las estrellas más cotizadas de Hollywood, buscó con denuedo hacerse un hueco en la producción eastwoodiana y, como su compañero de reparto, también logró altas cotas con su actuación.

Se esforzó para transformar su cuerpo en el de un jugador de rugby y así dotar a su personaje de total realidad. El resultado volvió a traducirse en una nominación en la gala de la Academia estadounidense del cine, pero Christoph Watzel le arrebató el preciado galardón por la obra de Tarantino, *“Malditos Bastardos”*.

El rodaje de *“Invictus”* fue uno de los más especiales en la cinematografía de Eastwood. Ya había rodado historias con elementos deportivos, como en *“Licencia para Matar”* o *“Million Dollar Baby”* pero nunca en un deporte colectivo. Y eso iba a suponer un reto.

²¹⁰ SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Pág. 279

Además, el rugby es uno de los deporte con mayor dinamismo, difícil de abarcar audiovisualmente y en el que, con celeridad, el espectador puede perder el hilo narrativo cinematográfico. Pero Eastwood no permitió que eso ocurriera y para ello se volvió más flexible y versátil con el posicionamiento de la cámara.

Amante de plantar la cámara en un punto lo suficientemente interesante, narratológicamente hablando, como para que el espectador vea a través de él lo que ocurre, en este caso se dispuso a darle una mayor variedad de usos a las lentes. Se construyeron rampas de madera con la única intención de poder meter la cámara por debajo para sentir lo que se vive en una melé. Las cámaras se integraron en el campo como un jugador más, pero con la particularidad de que la acción se rodó con muchos puntos de vista, para después ser diseccionados en la sala de montaje. Es ahí donde Eastwood, junto con Joel Cox, vuelven a realizar un trabajo excelente para dotar a los diferentes partidos que se pueden observar de una realidad inusitada.

La naturalidad fotográfica es, en este caso, la nota imperante en la película. Tom Stern obedece fielmente a los deseos de Eastwood y no alumbra ni un ápice más de lo necesario unas localizaciones en su mayoría de carácter exterior. El acierto es máximo puesto que nadie hubiera comprendido una sobreexposición en una fotografía ya de por sí espectacular.

Queda como anécdota el hecho de que gran parte de los jugadores de rugby que aparecen fueran realmente profesionales de este deporte. Además, Chester Williams, el único jugador negro de todo el equipo sudafricano, fue el encargado del entrenamiento de Matt Damon.

También es reseñable la presencia de otro hijo de Clint Eastwood en la película. Scott Eastwood, que ya había aparecido en *“Banderas de Nuestros Padres”* y *“Gran Torino”*, obtiene un papel de relevancia en esta ocasión. Encarnará a Joel Stransky, que fue el jugador que anotó el *drop* decisivo para que Sudáfrica ganara el Mundial.

En definitiva, y como también resume Schikel, *“Invictus”* “es un film amable, en el que no hay villanos, donde incluso los guardaespaldas presidenciales blancos, que trabajan de mala gana con sus homólogos negros, se emocionan ante la consecución de un triunfo simbólico”²¹¹.

Podemos afirmar que se trata de una obra madura de Eastwood, donde aprovecha su *status* para reflexionar acerca de la política y la moral. Como afirmó el propio director, Mandela *“tiene una moral de la que carecen la mayoría de los políticos. Viendo los acontecimientos políticos que ocurren hoy en día y que han sucedido en los últimos años, diría que no nos hubiera ido mal tener a alguien como él”*²¹².

30.2 Sinopsis

Un equipo de rugby entrena mientras, en un campo cercano, un grupo de niños juega al fútbol. Un rótulo señala el lugar y fecha en que se sitúan los hechos: 11 de febrero de 1990, Sudáfrica. Comienzan a pasar varios coches por la carretera que separa ambos campos. Los niños, de raza negra, aclaman a Nelson Mandela. Mientras, los jugadores del equipo de rugby, de raza blanca, miran con desdén hacia el mismo lugar.

²¹¹ SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Pág. 279.

²¹² SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume. Pág. 279.

Uno de los jugadores del equipo de rugby pregunta al entrenador quién va en esos coches. El entrenador contesta que es el “terrorista” Mandela, que le han soltado, y les dice que recuerden ese día como el día en que el país se fue a pique.

En televisión, durante una rueda de prensa, se anuncia que Nelson Mandela saldrá de la prisión Victor Verster el 11 de febrero de 1990. A continuación, aparecen las primeras imágenes de Mandela fuera del penal, y se anuncia la noticia como la más importante del día en todo el mundo.

Posteriormente, se muestran imágenes de la lucha por el poder que se ha desencadenado entre el ANC y sus rivales, de la población negra de Sudáfrica votando por primera vez y del discurso de Mandela tras ganar las elecciones, mientras sus simpatizantes celebran el triunfo.

Mandela sale de su casa antes del amanecer para encontrarse con sus guardaespaldas. Sólo lleva un día como presidente y en la prensa ya cuestionan su capacidad para dirigir un país. Amanece en Sudáfrica, mientras en la Casa de Gobierno preparan todo para comenzar un nuevo día. Mientras se afeita, Mandela abre un cajón y, tras ver su contenido, se aprecia tristeza en su rostro.

Se suceden imágenes de Sudáfrica, mientras una voz en *off* anuncia que la toma de posesión de Mandela se llevará a cabo ese mismo día. Se trata del presentador de un noticiario que está viendo una familia de raza blanca contraria a Mandela.

Mandela entra en el Palacio Presidencial acompañado por sus guardaespaldas y saludando a la gente que se va encontrando. Brenda, asesora del presidente, le comenta las tareas pendientes mientras se dirigen

a su oficina. Él le manda reunir a todo el personal inmediatamente en una sala. Piensan que van a ser despedidos, pero se encuentran con la sorpresa de que, muy al contrario, Mandela les pide que se queden y desarrollen su trabajo lo mejor que puedan, prometiendo hacer él lo mismo.

El jefe de seguridad del presidente, Jason Tshabalala, pide a Jessie la agenda del mes para planear la seguridad, pero una llamada de teléfono interrumpe la conversación y él vuelve a su oficina. Allí, se encuentra con los demás guardaespaldas de Mandela, y comenta que le ha pedido a Brenda un refuerzo para el equipo. Lllaman a la puerta, y él manda pasar pensando que será Jessie con la agenda pero, para su sorpresa, son agentes del servicio secreto, los nuevos miembros de la escolta presidencial, de raza blanca.

Jason se dirige, visiblemente alterado, al despacho de Mandela para pedirle explicaciones, y éste le pide que haga un esfuerzo, que la reconciliación ha de empezar en ellos mismos. El guardaespaldas abandona el despacho del presidente y Jessie le da las copias de la agenda que él le había pedido, gesto que él agradece con expresión de resignación.

De nuevo en su despacho, Jason se dispone a examinar la agenda y repartir funciones, desconfiando de los recién llegados agentes. Madiba, nombre con el que llaman a Mandela, sólo tiene una norma: cuando los guardaespaldas apartan a la gente, han de sonreírle, regla que los nuevos escoltas reciben con sorpresa. Al repasar la agenda, Jason encuentra peligrosa la asistencia del presidente al partido de rugby que enfrentará a Inglaterra contra los *Springboks*, el equipo de Sudáfrica, mientras los nuevos agentes bromea sobre el tema.

En el campo de rugby, son presentados los equipos que disputarán el partido. El capitán del *Springboks* resulta ser François Pienaar, hijo de la

familia contraria a Mandela que aparecía minutos atrás. Jason da órdenes a los demás miembros del equipo de seguridad para cuando Mandela salga al campo a saludar a los jugadores de ambos equipos y al público asistente, desde donde le lanzan un vaso. Después se retiran.

Comienza el partido que acaban ganando los ingleses, y la victoria es muy celebrada por los asistentes de raza negra; los blancos van con el equipo sudafricano. Ya en el vestuario, los jugadores del *Springboks* se lamentan por el resultado del partido. François, capitán del equipo, está visiblemente afectado.

Por la noche, un presentador de televisión habla despectivamente del equipo sudafricano en su programa, diciendo que han sido una deshonra para el país. Todos lo están viendo, disgustados, en sus casas: Pienaar, Mandela...

Al día siguiente, niños de raza negra acuden a una iglesia donde dos mujeres están repartiendo ropa. Al último niño, le dan una camiseta de los *Springboks* y el niño la rechaza. Una de las mujeres pregunta a la otra, extrañada, el motivo: para ellos, el equipo sudafricano sigue siendo un símbolo del *apartheid*.

En una reunión del Consejo Nacional de Deportes, se propone que los colores, el emblema y el nombre de los *Springboks* sean eliminados inmediatamente, y que todos los equipos sudafricanos se conozcan como los "*Proteas*". La moción se somete al voto a mano alzada, y todos los asistentes votan a favor del cambio. Mandela, que se había enterado de lo ocurrido, decide acudir a dicha reunión. De camino, Brenda le aconseja que permita el cambio, pues es lo que quieren los ciudadanos. Pero Mandela, convencido de que éstos se equivocan, pretende hacérselos ver.

El presidente llega a la reunión en el momento en que los asistentes a ésta están cantando el himno. La música cesa e, inicialmente, todos aclaman a Mandela, pero sus rostros se vuelven mucho más serios cuando éste les dice que deben restituir a los *Springboks*, pues los afrikáners ya no son sus enemigos, ahora son compatriotas y, para ellos, lo más importante es su equipo de rugby. El presidente insta a sus simpatizantes a sorprender a los afrikáners con su generosidad y dejar de lado cualquier afán de venganza, a pesar de todas las cosas de las que ellos les han privado. Aun así, no consigue convencer a todos los presentes.

En el coche, Mandela conversa con Brenda, explicándole, con rostro serio, por qué no deben eliminar a los *Springboks*: si lo hacen, alimentarán la espiral de desconfianza hacia ellos. Mientras, el equipo sudafricano pierde otro partido, y los jugadores entran al vestuario, furiosos y entristecidos por la derrota.

Jason reparte la agenda para el viaje de Nelson Mandela al extranjero. El presidente pide a EE.UU. que abran sus mercados a Sudáfrica e inviertan en el país y, posteriormente, se reúne con los dirigentes japoneses. Los padres de François Pienaar bromean sobre el presidente al ver por televisión la noticia de sus viajes.

Un día más, Mandela sale a caminar antes del amanecer con sus guardaespaldas pero, con la pregunta que le realiza uno de los últimos en llegar al equipo de escolta presidencial sobre su familia, el presidente, visiblemente afectado, decide regresar a su casa. El otro guardaespaldas, de raza negra, recrimina al primero por su pregunta, diciéndole que se ha separado de su mujer y sus hijos.

Mientras desayuna, Madiba lee en la prensa que ha aumentado el índice de criminalidad en Sudáfrica, y que el entrenador de los *Springboks* ha sido despedido, pero Pienaar seguirá siendo capitán. Tras un plano general del palacio presidencial, Brenda llega al despacho del presidente con sus nóminas.

La familia Pienaar, reunida en torno a la televisión, escucha la noticia de que el presidente considera excesivo su sueldo y, por tanto, ha decidido donar un tercio del mismo a obras de beneficencia. François bromea sobre ello en el momento en que recibe una llamada: para su sorpresa y la de su familia y su novia, el presidente le invita a tomar el té dentro de dos semanas.

Pienaar, nervioso, acude a su cita con el presidente acompañado por su novia, que trata de tranquilizarle. Varios periodistas esperan ansiosos su llegada al palacio presidencial. François, acompañado por uno de los escoltas del presidente y una de sus ayudantes, entra en el despacho de Mandela, que le saluda efusivamente. El jugador agradece la invitación, y conversan animadamente, mientras toman el té, sobre cómo lidera el equipo y cómo obtienen la inspiración para rendir al máximo. Mandela afirma que, en ocasiones, la inspiración se halla en el trabajo de otros. François abandona la oficina presidencial y se reencuentra con su novia, a la que le confiesa que no ha conocido a nadie igual en su vida.

El presidente recibe la visita de sus hijos. Su hija mayor observa en el periódico una foto de Mandela dándole la mano a François, y critica que haya perdonado a los afrikáners, a lo que él le responde que esa forma de pensar no ayuda a la nación. Antes de que se marche, su padre le pide que le dé a su madre una pulsera que ha encontrado, pero ella se niega. Esa misma

foto de Mandela y François es recortada por la mujer que trabaja en casa de los Pienaar.

Los *Springboks* entrenan duramente con el nuevo entrenador, al tiempo que Nelson Mandela se informa sobre la Copa del Mundo de Rugby. Él tiene previsto asistir al partido inaugural y a la final, que será vista por unos mil millones de personas. Mandela, a través del presidente de la Confederación de Rugby, manda, como parte de la campaña de apoyo a la Copa del Mundo, que los jugadores del equipo sudafricano recorran el país para impartir *clinics*. Una noticia que no es bien recibida por los jugadores, que tratan de convencer a François para que hable con sus superiores, pero éste se niega. Finalmente, acuden a un poblado a impartir una clase de rugby a los niños, que les reciben con gran entusiasmo. Al acabar y despedir a los jugadores, se puede ver un cartel con el rótulo “*One team, one country*”.

Mandela interrumpe una reunión con los Ministros para ver en televisión la noticia de la clase impartida por los *Springboks* a los niños, imágenes que le provocan una gran alegría. Tras un primer plano de un avión con el rostro de Chester, uno de los jugadores, aparece el presentador Johan de Villiers en el aeropuerto de Ciudad del Cabo, donde aterriza el vuelo de los *Springboks*. El presentador se muestra más optimista que en anteriores ocasiones ante el primer partido de los sudafricanos en la Copa del Mundo, pero afirma que, con tantos compromisos y un entrenamiento tan duro, será difícil ganar. Mandela, que está viendo el programa, pregunta a uno de sus ayudantes sobre la opinión del resto del mundo, que piensa que *Springboks* perderá en el encuentro contra Australia.

Brenda entra a la sala en la que se encuentra Mandela para avisarle de que los Ministros le esperan. Mientras suena uno de los temas de la banda sonora, Mandela escribe “*Invictus*”, el poema que le inspiraba para

seguir adelante cuando estaba en la cárcel. Aparece el autobús del equipo de rugby sudafricano. La cámara se eleva y se puede ver un cartel de la Copa del Mundo situado en el estadio donde se disputarán los partidos.

Una vista aérea de dicho estadio enlaza con la siguiente escena, en la que aparece Jason Tshabalala dando instrucciones a los demás escoltas para el día del partido contra los australianos. Brenda y Mandela conversan en el coche. Mientras, los *Springboks* realizan sus últimos entrenamientos antes del partido, bajo las miradas y los gritos de ánimo de la gente. François se reúne con todo el equipo tras la cena y reparte papeles con la letra del himno, para que se lo aprendan. Los demás jugadores tiran los papeles con desprecio, diciendo que eso no es su himno.

Mandela acude al programa de Johan de Villiers en el canal Topsport, donde afirma que cree que los chicos de los *Springboks* lo harán muy bien, y que cuentan con todo su apoyo.

Mientras suena otro de los temas de la banda sonora, aparecen varios planos generales de un helicóptero sobrevolando Sudáfrica, en el que viaja Nelson Mandela, que se dirige a desear suerte a los *Springboks* el día antes del comienzo de la Copa del Mundo. Tras saludarlos a todos uno por uno, le da a François el papel en el que escribió el poema "*Invictus*", diciéndole que le ha ayudado a lo largo de los años, y que espera que a él también le ayude.

Mientras el presidente conversa con una de sus ayudantes y ve la televisión, François, en el hotel, lee el poema que él le entregó y recibe la visita de su novia. Al día siguiente, comienza la Copa del Mundo y Chester observa el juego de sus compañeros desde la grada debido a una lesión. Los *Springboks* ganan el partido a los australianos, y todos los sudafricanos lo

celebran. El presidente acude una cena, mientras los jugadores celebran la victoria, tras la cual continúan los duros entrenamientos.

Los miembros del equipo de rugby sudafricano visitan la prisión en la que se encontraba Mandela. Todos se sorprenden al ver la minúscula celda en la que vivía, sobre todo François, que comienza a recordar los versos de *“Invictus”*, recitados por la voz en *off* del propio presidente, mientras se lo imagina escribiéndolos y trabajando duramente junto al resto de presos.

Por la noche, dos de los guardaespaldas del presidente se lo encuentran tirado en la calle, próximo a su casa. Afortunadamente, se trata de un desvanecimiento por cansancio, pero el médico afirma que su estado se agravará si no reposa.

Mientras Mandela sigue ocupándose de otros asuntos, los *Springboks* disputan un nuevo partido, con Chester otra vez entre ellos, resultando ganadores de nuevo, para alegría de todos los sudafricanos. El equipo, ya en la semifinal, vence a Francia. Cuando el presidente se entera, visiblemente feliz, interrumpe una reunión para preguntar cuál es el siguiente contrincante: Inglaterra o los All Blacks de Nueva Zelanda. Tanto los miembros del *Springboks* como Mandela ven el partido entre ambos equipos del que saldrá su rival. Finalmente, la victoria es para los All Blacks. Los miembros del equipo de seguridad del presidente juegan un partido de rugby, ante su satisfecha mirada y la de Brenda.

François llega a casa con las entradas para la final de la Copa del Mundo. Todos podrán asistir: sus padres, su novia y la mujer que trabaja en su casa.

Mandela pide un informe detallado de los All Blacks. El equipo neozelandés no ha perdido ni un solo partido, de hecho, tiene el récord internacional de puntos en un mismo partido, con 145. A pesar de que le advierten que será complicado ganarles, tal vez imposible, Madiba confía en que podrán hacerlo.

Tras un plano general del estadio en el que se jugará la final, François conversa con su novia en el hotel sobre cómo Mandela ha podido estar tantos años en prisión, salir y perdonar a los que le encerraron. Mientras, Jason, jefe del cuerpo de seguridad del presidente, mira el estadio mientras habla con uno de sus compañeros sobre su preocupación porque al día siguiente todo salga bien y Mandela no sufra ningún percance.

El día de la final de la Copa del Mundo, los *Springboks* realizan su último entrenamiento. Por su parte, Jason da instrucciones a todo el equipo para que todo salga bien. Johan de Villiers se encuentra haciendo un reportaje para su programa en las inmediaciones del estadio, entre cientos de personas, antes de que comience el partido. El periodista se muestra bastante optimista pero, como en anteriores ocasiones, dice que el equipo rival es muy fuerte, que será muy difícil vencerle puesto que el equipo sudafricano nunca se ha enfrentado a un contrincante así.

Los *Springboks* y Mandela ya están de camino al sitio donde tendrá lugar el encuentro. El presidente saluda a su llegada al estadio, en cuyo interior Pienaar observa las gradas abarrotadas. Jason y sus compañeros temen por la seguridad del presidente al ver un avión que se acerca peligrosamente al estadio, pero se trata de una maniobra de apoyo con un mensaje que reza “*Buena Suerte, Bokke*”, lo que anima los aplausos de la afición.

Ambos equipos abandonan los vestuarios y entran al terreno de juego del Ellis Park. Madiba, que aparece con la camiseta de Pienaar, dorsal número 6, saluda a los dos equipos y, a continuación, suena el himno sudafricano. Todo el país lo está viendo por televisión, incluso los hijos del presidente.

El partido da comienzo tras la imponente danza que realizan siempre los neozelandeses. Después de un duro partido, con prórroga incluida, los *Springboks* se hacen con la Copa del Mundo. Todos los sudafricanos, blancos y negros, lo celebran juntos y felices.

De Villiers felicita a Pienaar, que afirma que el equipo ha estado apoyado por los 43 millones de sudafricanos. Tras ello, Mandela y él se agradecen mutuamente lo que han hecho por el país, y el presidente le entrega la Copa mientras el estadio estalla en una sonora ovación. No hay un solo sudafricano que no celebre el triunfo por las calles. Mandela, al verles eufóricos, recuerda el poema que le ayudó siempre a seguir adelante: *“Invictus”*.



31. MÁS ALLÁ DE LA VIDA (HEREAFTER, 2010)

31.1 Análisis

Clint Eastwood se ha distinguido a lo largo de su carrera cinematográfica por ser un director inquieto y con ganas de explorar los terrenos más vírgenes del séptimo arte. Desde ese punto de vista podemos entender a la perfección que el californiano se embarcara en un proyecto tan distante en cuanto a temática de sus otras películas.

“Más Allá de la Vida” es obra del guionista Peter Morgan, autor de otros libretos conocidos como *“La Reina”* o *“El Último Rey de Escocia”*. Eastwood recibió la recomendación de Steven Spielberg para que llevara el guión a la pantalla, de hecho Spielberg terminaría convirtiéndose en productor ejecutivo. El californiano encontró una historia que encierra tres historias a la vez, muy al estio de la oscarizada *“Babel”*. Pero también alude a elementos transmundanos, como la también reconocida *“Ghost”*, entre otras.

Para empezar, Eastwood rueda con máxima nota el tsunami que sucede en las primeras secuencias, que sin necesidad de marcar la fecha del mismo nos recuerda al de 2004 en el sudeste asiático. La zona es la misma y la protagonista una periodista francesa que se encuentra de vacaciones con su novio y que se ve envuelta en el poderoso maremoto.

Clint se atreve a mostrar el interior de esta catástrofe natural con una verosimilitud como nunca antes. La fuerza del agua y el movimiento se hacen patentes a través de una brillante concatenación de planos, que pasan de generales a semisubjetivos, y después a subjetivos.

La angustia se refleja en el rostro de los afectados y, especialmente en Marie Lelay, la periodista que tras vagar un rato a merced de la inmensa ola es golpeada por un vehículo. Las visiones que tiene entonces arrancan el interrogante o *McGuffin* de la película, conectándolo con la historia del parapsicólogo arrepentido y la del gemelo que pierde a su hermano.

En el plano estrictamente formal de la narrativa cinematográfica, Eastwood vuelve a mostrar sus huellas clásicas respetando en todo momento el orden de narración: de la periodista al parapsicólogo y de éste al gemelo. La intrincación de historias será la resolución de la construcción de este particular puzle.

El de Carmel se mantiene fiel a su estilo de edición y montaje. Se podría creer que dota a su narrativa de una complejidad aparente pero ésta, en todo caso, es puramente ficticia. Eastwood se ha destacado siempre por ser un director clásico en cuanto a género y discurso narrativo y no hay excepción en esta cinta.

La linealidad es patente a la hora de afrontar las tres historias que desarrolla la película y, aunque pueda confundir a algunos, Clint no abandona su cristalina forma de narrar con la consecución ordenada del relato. Cabe en este punto afirmar que no debemos confundir la narración cronológica con la narración narratológica.

En *“Bird”* y en *“J. Edgar”*, Eastwood pasa por encima de la cronología para adaptarse a una lógica narrativa superior. La vida del saxofonista y la del director del FBI no se explica desde el orden puro cronológico, sino afrontando los *flashbacks* y los *flashforwards* necesarios que expliquen las razones de sus decisiones vitales. Es así como lo concibe Eastwood y como lo va a respetar siempre.

Lo que podemos asegurar sin lugar a dudas es que en las películas de Eastwood el orden cronológico y el narratológico suelen coincidir. En *“Más Allá de la Vida”*, Eastwood no da importancia a si el tsunami sucede antes que la muerte del niño o que la frustrada relación del médium con su compañera de curso de cocina.

Lo importante para Clint es el modo en que se explican las razones por las cuales las vidas de los tres protagonistas, alejadas o no en el tiempo, pero sí en la distancia, se van a ir aproximando hasta llegar a confluir tanto espacial como temporalmente. Es ahí donde el californiano vuelve a mostrar claramente sus rasgos clásicos a la hora de afrontar la narrativa.

En cuanto al argumento, Eastwood propone un pequeño engaño al espectador. Es cierto que se intuye el más allá en varias secuencias de la película, e incluso se le trata de dar una pátina pseudo científica con la visita a una doctora especialista en la materia. Pero quien espere que el californiano le aporte una respuesta axiomática sobre este aspecto a través de su cinematografía está equivocado. Si por algo se distingue Eastwood es por contar historias, no por dar lecciones moralistas, y así va a ser también en este caso.

Aquí debemos abordar la diferencia que el californiano siempre establece entre sus opiniones personales y las historias que cuenta. Tenemos

ejemplos de ello, como *“El Sargento de Hierro”, “Ejecución Inminente”* o *“Million Dollar Baby”*. En la historia sobre el sargento Highway, Eastwood fue atacado por el propio Ejército de los Estados Unidos, quien le retiró la subvención que le había otorgado para la película.

Se esgrimió que la película era una burla a los uniformados estadounidenses y fue ése el argumento de la película. Eastwood no atacaba al Ejército, o no sólo y no principalmente, sino que mostraba las consecuencias de un militar recalcitrante, con actitudes recalcitrantes y que pone a su trabajo por encima de su familia. Es una crítica, en forma de hipérbole, sobre el *macho man*, precisamente la figura a la que Eastwood ha estado y sigue estando asociado ya desde tiempos inmemoriales.

La historia sobre el reo de muerte Beechum también sirvió de arma arrojadiza sobre Eastwood. Nunca pretendió dar una opinión sobre la pena de muerte, sino sólo contar la historia de una persona normal que se ve involucrada en un hecho que, injustamente, casi le hace perder la vida. Nunca pretendió provocar un debate sobre la pena capital, pero, queriéndolo o no, la discusión se produjo.

Y lo mismo ocurre con la historia sobre la boxeadora del millón de dólares, que corrió suerte similar. La parte conservadora de los Estados Unidos acusó a Eastwood de apoyar la eutanasia. El californiano se tuvo que esforzar en recordar que él no es partidario de la eutanasia pero que quería mostrar la historia de alguien que se encuentra en una situación extrema y que tiene que tomar una decisión extrema, que acaba por consumirle y arrojarle al vacío más absoluto.

Es Eastwood un republicano sin complejos. Un tipo al que nunca le ha importado reconocer sus preferencias políticas pero al que tampoco le

duelen prendas a la hora de saber ser flexible cuando encuentra una historia interesante, como es el caso de *“Más Allá de la Vida”*. Apunta la posibilidad de existencia de un ‘más allá’ pero sólo se muestra firme en el aspecto de la defensa de la familia.

Es ahí donde sí que podemos que asegurar que Eastwood desarrolla uno de sus estilemas más claros, y que posteriormente enunciaremos. *“Más Allá de la Vida”* tiene un componente familiar en las tres historias y en todas ellas aborda una desestructuración por diferentes motivos. La periodista Marie Lelay ve como su experiencia de ultratumba le cambia la vida y le lleva de ser una estrella mediática, con una relación estable con el realizador del programa que presenta, a una persona desconocida, sin rumbo fijo y a la que su novio abandona a las primeras de cambio.

La situación del médium George Loneyan no es mucho mejor. Aislado por considerar su don como una maldición, no se le conoce más relación familiar que la superficial que mantiene con su hermano. Y éste sólo acudirá a él para recurrir a sus servicios parapsicológicos y ganarse de esta forma los favores comerciales de sus clientes.

La solución a sus respectivos vacíos familiares llegará de la complementación de uno con el otro. En el encuentro final de Lelay y Loneyan se encaja la pieza perdida del puzle de ambos, se pone fin a la soledad y desesperanza de la primera, y a la maldición y el aislamiento del segundo, con lo que se supone que es el comienzo de una nueva relación familiar.

Hemos dejado para el final, y no de forma azarosa, la situación del pequeño Marcus. Si la defensa de la familia es un pilar para Eastwood, la protección de la infancia es el contrafuerte sobre el que se apoya. Abordó la

situación de manera tangencial en *“El Aventurero de Medianoche”* y *“Firefox”*, mientras que lo hace de forma total tanto en *“Mystic River”* y *“Un Mundo Perfecto”* como en *“Más Allá de la Vida”*.

Los tres niños de estas tres películas tienen características en común, como ser arrebatados de sus ambientes familiares, ya sea por un rapto, en el caso de los púberes de las dos primeras cintas mencionadas, o la asunción de su tutela por los servicios sociales, como es el caso del joven Marcus. Además, todos ellos proceden de ambientes desestructurados, con grandes problemas por la interpretación rígida de la religión, por las consecuencias de una violación o por los problemas de una madre enganchada al alcohol y las drogas.

Eastwood se centra en mostrar la terrible desprotección a la que está sometida la infancia y las consecuencias que ello puede derivar. En el caso concreto de Marcus, es muy explícito a la hora de enseñar al público como los hermanos tienen que abandonar su infancia, y el carácter asociado a ella, para convertirse en adultos precipitados que suplan los excesos propiciados por su madre.

En una de las mejores secuencias de la película, Marcus y Jason actúan con precisión quirúrgica para arreglar el desastre de casa en el que viven, por culpa del desastre de una madre arrastrada por las drogas y el alcohol, ante la inminente visita de los Servicios Sociales estadounidenses. Son los pequeños los que actúan como hombres y la madre la que lo hace como una niña irresponsable. Afortunada, y momentáneamente, los pequeños hermanos salvan la situación.

La posterior muerte de Jason corta de raíz las pequeñas posibilidades de que la familia permanezca junta. A la inexplicada ausencia del padre se

une la pérdida de la madre, para tratar de rehabilitarse, y la ausencia del hermano de Marcus, que se encontrará totalmente solo a su corta edad. La búsqueda de un nuevo arraigo familiar, aunque sea fantasmagórico, será el nuevo objetivo de Marcus. Saber que Jason está observándole y apoyándole, aunque sea desde el ‘más allá’ es la nueva razón de la existencia del joven. El encuentro con Lonegan será, al final, su razón para seguir viviendo, el saber que puede mantener su estructura familiar contando con el apoyo de su hermano allá donde se encuentre.

La presencia del fantasma o lo fantasmagórico se manifiesta más claramente que nunca en toda la obra cinematográfica de Eastwood. Si la presencia del fantasma en *“Vanessa en el Jardín”* era explícita, como parte del juego que proponían los mágicos *“Cuentos Asombrosos”* de Steven Spielberg, ahora es sólo traslucida, como velada por haz de separación entre ambos mundos.

Eastwood no nos da opción para no creer a Lonegan en sus experiencias extrasensoriales pero tampoco se recrea en ellas. Muestra, de forma sucinta, que ese mundo existe para Lonegan y que él percibe esas presencias, pero sin montar un *show* cinematográfico para ello. Igualmente con Marie Lelay, puesto que Eastwood la hace sumergirse en ese terreno indefinido entre lo mundano y lo transmundano, pero en ningún caso sin dejar de sembrar la duda en su corazón y su mente sobre la verosimilitud de lo que ha vivido.

Son fantasmas presentes de forma continúa en toda el metraje, pero cuya desaparición supone la superación de unas situaciones emocionales complicadas. Cuanto Lelay y Lonegan se juntan ambos encuentran respuestas a sus preguntas y la presencia fantasmagórica desaparece, aliviando la desazón de los dos protagonistas. Eastwood sigue fomentando la

presencia de los personajes fantasmagóricos en sus películas, aunque en ésta sea la ruptura con esos personajes los que contribuyan al desenlace de la misma.

En unión con la presencia de lo fantasmagórico, cabe destacar el magnífico trabajo que de nuevo hace Tom Stern con la fotografía de la película. Desde *“Mystic River”* Stern no había tenido una labor tan complicada para reflejar el alma humana a través de la luz, o la ausencia de la misma, quedando como excepción su particular clase magistral en *“El Intercambio”*.

El esfuerzo de Eastwood y Stern por establecer la dualidad entre lo humano y el ‘más allá’, les lleva a establecer unos claroscuros asombrosos que llegan a perder en la total oscuridad la mitad de la cara de Lonegan, mientras que en la otra mitad queda una luz que ancla al personaje a la realidad. Es especialmente curioso y trabajado el personaje del parapsicólogo desde el punto de vista fotográfico, lo que, unido a un Matt Damon realizando un gran papel, deja el personaje más sólido de la película.

Igualmente reseñable es el tratamiento que el dueto Eastwood-Stern hace de los exteriores y los interiores. La iluminación lo inunda todo en los exteriores, desde el lugar del tsunami hasta la feria de libros que, aunque se desarrolle bajo techo, recibe el tratamiento de exterior por su extensión. Sin embargo, los interiores son pequeños y escasamente iluminados, con lo que se acentúa el drama de las escenas que en ellos se desarrollan, como la casa de Lonegan, donde realiza un par de lecturas, o la casa de Marcus y Jason, donde se remarca el frágil estado de la familia.

Todo esto se une a unas actuaciones más que aceptables. Si Matt Damon no defrauda y Cécile de France queda claramente por debajo de sus compañeros de reparto, la sorpresa de la película va a ser la aportación de los gemelos McLaren. Frankie y George interpretaron indistintamente a los hermanos Marcus y Jason con un nivel de actuación que sorprendió a propios y extraños.

Desde la actuación de Haley Joel Osment, el niño de *“El Sexto Sentido”*, que incluso le valió una nominación para el Oscar, no se había visto en la gran pantalla a un chaval, en este caso dos, que transmitiera tanto como lo hicieron los gemelos McLaren. Sin embargo, ni siquiera obtuvieron la nominación para los premios de la Academia, honor que sólo obtuvieron los encargados del Departamento de Efectos Especiales, aunque la estatuilla fue a parar a la espectacular *“Origen”* (*“Inception”*, 2010).

La crítica, por último, se dividió entre los que elogiaron el atrevimiento de Eastwood a la hora de abordar un tema tan espinoso y complicado como el del ‘más allá’, y los que acusaron al californiano de bajar el nivel de su obra cinematográfica con una película de ‘baja intensidad’ en varios momentos:

*"La película nunca deja de ser intrigante, ya desde el 'tour de force' que supone la secuencia inicial, y está llena de observaciones (...) el final es una decepción. Es demasiado fácil"*²¹³.

²¹³ HONEYCUTT, K. (2010): Hereafter. *Film Review*. Disponible en: <http://www.hollywoodreporter.com/review/hereafter-film-review-30004> [Consultado el 14 de noviembre de 2010]

*"Hereafter" es una historia reflexiva que trasciende la muerte y examina líricamente nuestros miedos más oscuros y nuestras creencias más arraigadas.*²¹⁴

*"Tiene el poder de hechizar a los escépticos, asombrar a los crédulos y fascinar a todos los demás (...) Una excepcional experiencia y un cuestionamiento abierto sobre algo que nadie ha conseguido entender."*²¹⁵

*"¿Qué diría el Walt Kowalski de 'Gran Torino' sobre una película tan floja y pasiva? 'Largo de mi pantalla'."*²¹⁶

*"Eastwood lo ha vuelto a bordar. (...) de los críos más creíbles y emocionantes que he visto en mucho tiempo en el cine (...) diez minutos iniciales aterradores."*²¹⁷

31.2 Sinopsis

La película arranca con una música relajante y nos sitúa con un plano general en un lugar paradisíaco, dando paso a un travelling que nos muestra una playa. En una habitación de hotel descansa una pareja

²¹⁴ Puig, C. (2010): *Eastwood's pensive 'Hereafter' is a matter of death and life*. Disponible en web: http://www.usatoday.com/life/movies/reviews/2010-10-15-hereafter15_ST_N.htm [Consultado el 14 de noviembre de 2010]

²¹⁵ Scott, A.O. (2010): *Hereafter – Movie review*. Disponible en web: <http://movies.nytimes.com/2010/10/15/movies/15hereafter.html?ref=movies&pagewanted=1> [Consultado el 14 de noviembre de 2010]

²¹⁶ Smith, K. (2010): *Not so happily ever after*. Disponible en web: http://www.nypost.com/p/entertainment/movies/not_so_happily_ever_after_Ir94YIJtMNgep3CDrQxaJ [Consultado el 14 de noviembre de 2010]

²¹⁷ Boyero, C. (2010): *Carlos Boyero: "Eastwood lo ha vuelto a bordar"*. Disponible en web: http://www.elpais.com/videos/cultura/Carlos/Boyero/Eastwood/ha/vuelto/bordar/elpvidcul/20110128elpcupcul_1/Ves/ [Consultado el 14 de febrero de 2011]

francesa. Ella decide salir a hacer algunas compras para sus sobrinos. Él prefiere quedarse durmiendo un tiempo más.

Con otro plano general inicia una nueva secuencia para indicar dónde se sitúa en ese momento la historia. Ella sola pasea por un mercadillo típico de la zona donde realiza algunas compras. Mientras, él se despierta alarmado en la habitación por un estruendoso ruido. Desde el balcón observa como una ola gigante arrasa con todo lo que encuentra en su camino, barcos, coches, casas, árboles y, por supuesto, personas, a pesar de su intento por escapar. Entre ellas, su pareja.

La siguiente secuencia nos muestra las imágenes del horror a través de ella, que está siendo arrastrada por la fuerza del mar. Aunque intentan rescatarla en un primer momento, recibe un golpe en la cabeza que la deja inconsciente. Con un primer plano de su cara bajo el agua, que acaba en un *zoom* a uno de sus ojos, da paso a un fundido a negro en el que ve imágenes en blanco y negro de una niña rodeada de otras personas irreconocibles, sus caras se muestran difuminadas, como si procediesen del más allá.

La última imagen que se muestra de esa forma se funde con la realidad y es ella tumbada en el suelo recibiendo asistencia de varios hombres que intentan reanimarla. Cuando parece que ha muerto y la dan por perdida, de nuevo una sucesión de imágenes del más allá desembocan en 'la resurrección'. Mediante un fundido a blanco realiza una elipsis temporal para mostrar a su pareja buscándola en medio de un paisaje desolador y aterrador. Es ahí cuando se encuentran.

La historia se traslada a San Francisco, mostrado mediante un rótulo. Nos sitúa de nuevo a través de un plano general del lugar, donde podemos leer en un cartel '*Port of San Francisco*', y otro del edificio donde

se va a desarrollar la siguiente secuencia. Otro personaje, al que, de momento, no conocemos, establece contacto con el más allá a través de las manos.

La presentación es en un claroscuro que genera un contraste muy importante, en el que sólo queda iluminado un perfil de los personajes. Por encargo de su hermano, y a pesar de que en un principio se niega, tiene que hacerle una lectura a un amigo de éste, Christos. Al tocarle recibe unas imágenes de una mujer muy parecidas a las que ya habíamos visto anteriormente, cuando la chica está a punto de morir durante el tsunami. Se trata de su mujer fallecida a causa de una larga enfermedad. Durante la comunicación le transmite una fecha, el mes de abril.

El señor no encuentra el significado que puede tener esa fecha, ante lo que el médium se excusa en la falta de práctica: *“Ya no me dedico a esto, estaré oxidado”*. A partir de ahí empieza la presentación del personaje; la realizan su hermano y el hombre al que ha atendido: es parapsicólogo, ganaba mucho dinero, tenía un gabinete, una página web, escribieron un libro sobre él, pero le superó porque no quería que su vida estuviera basada en la muerte.

En la actualidad trabaja en una fábrica. Tras conocerle un poco más, sabemos que no se equivocaba con la palabra *“abril”*, pero no se refería a un mes, si no a la enfermera de la mujer de Christos, Abril Menéndez, de la que estuvo enamorado durante diez años y nunca se lo dijo a nadie. Esa noche, no pudo dormir.

Otro plano general sobre el río Támesis y la Torres de Londres cambia la acción de lugar. Vuelve a recurrir en la utilización de otro plano de apoyo al primero para situarnos donde realmente va a desarrollarse la

siguiente escena. En este caso es un estudio de fotografía donde a través de una sesión fotográfica conocemos a dos hermanos gemelos, Marcus, el callado, y Jason, el parlanchín, el listillo.

Una secuencia de diferentes planos resume su vida y, sobre todo, que carecen de un padre y su madre es alcohólica y drogadicta. La presentación de ella, que se muestra todo el tiempo a oscuras, se realiza mediante lo que ellos observan desde lo alto de la escalera cuando ella llega a casa. La foto, que con tanto cariño se habían realizado y enmarcado sus hijos con sus ahorros, pasa desapercibida para ella.

La visita de los de Servicios Sociales pilla por sorpresa a la familia. Jackie yace sobre su cama mientras sus hijos tratan de poner todo en orden para encubriarla y que nadie pueda separarles. Juntos consiguen hacer que parezca que no estaba en casa y llega de la compra. Lo que ocurre durante la reunión se sobreentiende con un fundido entre la imagen de los de Servicios Sociales y una en la que los tres observan, por fin, la foto y ella les agradece el regalo, el mejor que le podían haber hecho.

En ese momento Jackie manda a Marcus a la farmacia, pero Jason decide ir él, a priori para que Marcus pudiera hacer los deberes que aún no había acabado. En realidad, lo que consiguen es averiguar, mediante una llamada de Jason a Marcus y una consulta de éste en Internet, cuál es el encargo que su madre les ha mandado a buscar, la naltrexona y el clorhidrato, e ilusionarse pensando que va a intentar acabar con su adicción por las drogas.

En su vuelta a casa un grupo de chicos mayores intenta robarle el móvil a Jason mientras Marcus escucha todo lo que ocurre a través del teléfono. En su intento por escapar de la banda callejera, en plena

persecución, cruza la calle sin mirar y es atropellado por una furgoneta. Marcus, testigo auditivo, se dirige hacia el lugar donde, al llegar, se encuentra a su hermano tumbado en la calle sangrando. Sólo le queda pronunciar su nombre desesperadamente entre lágrimas. Un travelling desde la escena hasta el cielo nos termina por revelar que ha muerto.

Una vez presentadas las tres historias, la siguiente secuencia vuelve a la primera. El cielo blanquecino se funde con una imagen de un avión en pleno vuelo. En su interior viaja la chica que fue víctima del tsunami y su pareja. Una conversación entre ambos nos permite conocerla algo más, es periodista.

Otro plano general con la Torre Eiffel al fondo nos lleva hasta París. A su llegada a casa observamos un cartel publicitario con su foto por el que comprendemos a qué hacía referencia en una de sus primeras conversaciones en el hotel. Desde la paz de su hogar observa las noticias que llegan del tsunami que ella vivió en sus propias carnes a través de televisión. Una luz blanca inunda toda la escena, como si fuera un reflejo de que ha vuelto a nacer.

Efectivamente es periodista, presentadora, y otro plano general nos muestra que trabaja en la Televisión Francesa, donde, a su entrada al plató, recibe un caluroso aplauso de bienvenida. Su pareja es el realizador del programa que presenta y, en esta ocasión, a través de él conocemos su nombre, Marie Lelay.

Durante una entrevista en directo, la primera tras su vuelta, vuelve a tener visiones del más allá, y le confiesa a Didier, su pareja, que cree que tuvo visiones cuando se quedó inconsciente debajo del agua. Él piensa que

no se ha recuperado bien del impacto sufrido por el accidente y le recomienda tomarse un descanso y que aproveche para escribir un libro.

La siguiente secuencia vuelve a cambiar de historia. En una fábrica vemos, por primera vez trabajando, al parapsicólogo. En su empresa van a despedir al 30% de la plantilla. Será en la siguiente escena, cuando acude a un curso de cocina, donde sabremos que se llama George, gracias a la repentina aparición de Melanie, la que será su compañera durante el curso.

Tras el primer día y cuando regresa a su casa una señora que dice llamarse Candace y ser vecina del señor Christos Andrews, le ruega que le haga una lectura porque ha perdido a su hija. George Lonegan a priori se niega, y finalmente sabemos que no la ha hecho cuando se lo cuenta a su hermano, que sigue pensando que debe hacerlo porque tiene un don y puede ganar dinero haciéndolo. Una noche más escucha la radio, víctima del insomnio.

En una Iglesia, Marcus despide a su hermano Jason, muerto, y se lleva las cenizas de la incineración. Esa noche durmió con la gorra que distinguía a su hermano entre las manos. Al día siguiente la llevaba puesta para despedir a su madre en la oficina de Servicios Sociales. Tenía que separarse de ella durante algún tiempo para que ésta pudiera intentar recuperarse de su adicción a las drogas y al alcohol.

Cada salto entre las tres historias lo muestra con un plano general de la ciudad. De nuevo volvemos a Francia a través de una vista del Arco del Triunfo y los Campos Elíseos. En el interior de otro edificio, Marie Lelay presenta a un grupo de ejecutivos la propuesta de su libro sobre Mitterrand. En una cena posterior con Didier hablan de lo acertado de la idea. Pero ella vuelve a plantear sus dudas al respecto de la muerte y que hay después. En

la siguiente escena, mientras ya ha comenzado a escribir su libro, empieza a 'bucear' en Internet en busca de información acerca de la vida después de la muerte.

La segunda clase de cocina va más allá de lo meramente gastronómico. Con los ojos vendados con el fin de adivinar sabores y texturas de los alimentos, Melanie le propone a George que se cuenten la verdad sobre sus vidas actuales. Ella se ha mudado a San Francisco para intentar olvidar el fracaso que acaba de sufrir en su vida sentimental; él intenta olvidar su 'vida anterior' en la que tenía un trabajo que no le permitía vivir con normalidad.

Un primer contacto entre ambos, en el que ella le toca con sus manos, hace que él tenga visiones. Al salir del curso deciden cenar juntos en casa de él. Un desafortunado mensaje de su hermano Billy en el contestador del teléfono descubre su secreto a Melanie, que se interesa por lo que es exactamente. Así conocemos algo más de la historia de George, que siendo pequeño sufrió una encefalomiелitis que le dejó secuelas: migrañas, pesadillas y contactos.

Éstas se multiplicaron con el paso del tiempo y tuvo que aprender a vivir con ellas. Melanie le pide una lectura, a lo que él primero no accede porque le declara sentirse atraído por ella, pero finalmente sí. Como ya ocurrió con Christos, tiene lugar en el salón de la casa, donde la estancia se encuentra en penumbras.

Ve a su madre, y además le revela que en unas visiones que tuvo anteriormente cuando ella le tocó vio a su padre que le pedía perdón por lo que le había hecho hace muchos años. Arrepentida y entre lágrimas, Melanie decide que es mejor marcharse y olvidar todo lo ocurrido. Como

también ocurrió con Christos, la observa alejarse desde la ventana y pasa otra noche sin dormir, escuchando la radio.

En un barrio de Londres, Marcus llega a la casa de la que será su familia a partir de ahora, Ángela y Daniel. Lleva puesta la gorra de su hermano y la foto de los dos que le habían regalado a su madre Jackie. En su nueva habitación sólo hay una cama, pero gracias a los trabajadores sociales le colocan otra a su lado, como en su antigua casa. Despedirse de su hermano Jason todas las noches es ya una religión para Marcus. No así su día a día en el colegio, al que antes acudía con él. Un día aprovecha la hora de la comida para acudir a la sala de ordenadores y buscar diferentes términos relacionados con la vida y la muerte.

El viaje de un coche por una carretera rodeada de montañas nos lleva hasta un enorme caserón en plena naturaleza en el que entra en escena de nuevo Marie Lelay. En una nueva elipsis se confirma que la periodista estuvo realizando una serie de averiguaciones al respecto de las imágenes que vio estando inconsciente que la llevaron hasta lo que va a ocurrir en esta secuencia. Acude a visitar a la Dra. Rousseau y mientras la espera husmea por las diferentes estancias del lugar para ser testigo del dolor de diferentes pacientes allí ingresados y sus familias. Durante un paseo y mientras comparten una taza de té, Marie le cuenta su experiencia durante el tsunami. Tras una serie de preguntas, la doctora le confirma que, aunque como científica y atea en un principio no había creído en las ideas del más allá, después de 25 años de experiencia con un grupo de desahuciados, se dio cuenta de que las experiencias que estos tuvieron no podían ser una coincidencia fruto de la idea propia de la cultura sobre la luz al final del túnel. Por ello, según la Dra. Rousseau, Marie también tuvo una experiencia con la muerte. A partir de aquí, y como muestra la última

escena, la periodista iniciará una investigación al respecto del tema, para la que estudiará material cedido por la propia doctora.

Un día, al acabar su jornada laboral, George recibe la llamada de su jefe. A causa de los recortes, la empresa le ‘invita’ a acogerse al despido voluntario que se ha acordado con los sindicatos. Su hermano se ofrece a ayudarle a buscar un trabajo, pero realmente lo que piensa es que debería reanudar su labor como parapsicólogo. Todas las escenas en las que aparece George, excepto en el curso de cocina y en la cocina de su casa, muestran una iluminación llenas de claroscuros.

Mientras sus padres de adopción piensan que ha desaparecido y se lo comunican a los de Servicios Sociales, Marcus acude a un centro de Parapsicología donde asiste a una lectura pública realizada por Ellen Joyce. Cuando parece que ella le va a poner en contacto con su hermano Jason, se confunde primero con el nombre y después le dice que es su padre, por lo que Marcus abandona el lugar. Desencantado y triste, con sus pequeños ahorros inicia una ronda por las consultas de diferentes parapsicólogos, y cada uno empleaba una técnica que nunca daba resultado. Sin darse por vencido vuelve a casa para seguir buscando.

En un segundo intento por encontrar algo o alguien que le lleve hasta su hermano, tiene que trasladarse en metro. En medio de la multitud un viento le arranca la gorra de Jason que él vestía desde su muerte. El tiempo que emplea en recuperarla, no quería perder el objeto que más valor sentimental tenía para él, le hace perder el metro y le salva de morir en una explosión que tiene lugar unos segundos después en el vagón donde él se iba a subir.

En París, los directivos de la editorial, conmocionados por las noticias que llegan desde Londres, reciben a Marie Lelay para hablar de su libro. Pero la conversación se torna incómoda desde el principio porque la periodista, en lugar de presentar la historia sobre Mitterrand que habían acordado, acude con tres capítulos de un libro titulado *“Más allá de la vida: La conspiración del silencio”*. El representante de la editorial, Michael, defiende su idea de editar libros políticos, y lo que ella ha presentado es para un mercado especializado. A pesar de que les cuenta que es algo que ella vivió en sus propias carnes y varios aspectos de la investigación que está llevando a cabo, no les interesa. O Mitterrand o les devuelve el dinero adelantado.

Humillada, aprovecha una cena para contarle a Didier, su pareja, todo lo ocurrido. No iba a ser la única mala noticia que recibiría. Al plantearle dejar el libro para más adelante y volver a su trabajo, Didier le dice que es complicado porque, al contar públicamente su experiencia, ha perdido credibilidad. Sabe que la chica que la ha reemplazado es buena, ha visto cómo la ha sustituido también en los carteles publicitarios. Hundida, sólo le cambia el ánimo una llamada de Michael al llegar a casa, en la que se disculpa y le facilita la dirección de dos editoriales, americana e inglesa, dónde puede intentar que le publiquen su libro. La llamada de teléfono se continúa con su entrada en una oficina de correos donde entrega dos paquetes.

Con la siguiente escena nos damos cuenta de que Billy, el hermano de George, le ha logrado convencer para que vuelva a dedicarse a la parapsicología. Una inmensa oficina de paredes blancas, llena de luz, como simulación de lo que él ve en sus lecturas, que Billy le enseña a George, es la muestra de ello.

Lo ha pensado todo, con un despacho para cada uno y una sala más grande para que George haga lecturas comunes. Pero la decisión de George había sido otra. Billy lo descubre cuando, al ir a buscarle, una vecina le entrega una carta en la que le comunica que se va por un tiempo, que sigue pensando que lo que tiene no es un don, sino una maldición, y que no sabe cuándo volverá. Mientras la voz en *off* de George lee la carta, le vemos llegar al aeropuerto en un taxi, acercarse al mostrador de una compañía aérea y cómo despega un avión.

Los planos generales nos siguen presentando el lugar donde se desarrolla la acción en cada una de las tres historias, normalmente con un primer plano de algún lugar o monumento emblemático de la ciudad, y después con uno más concreto de un edificio o una calle. En este caso el Big Ben nos sitúa en la historia de Marcus, que tiene preocupados a sus padres adoptivos y, junto a los Servicios Sociales, intentan encontrar una solución.

Con un plano de la fachada de un hotel situamos a Marie en Londres. Mientras ella se arregla en una habitación, una conversación telefónica grabada y emitida en primer plano nos desvela que está ocurriendo realmente. Habían pasado unos meses desde la última vez que la habíamos visto. La editorial americana se había puesto en contacto con ella porque estaba interesada en publicar su libro, y quiere presentarlo en la Feria del Libro que se celebra en Londres en primavera. Es el momento en el que se encuentra.

La historia continúa en Londres. Esta vez con George como protagonista. De repente le descubrimos al final de un grupo de turistas realizando una visita guiada por la casa de Charles Dickens. Cuando está acabando y antes de salir un cartel llama su atención. Cita: *“Lectura ‘La pequeña Dorrit’ de Dickens, 14 de marzo”*.

Ángela y Daniel, los padres adoptivos de Marcus, habían decidido llevarle a conocer a su anterior hijo, Ricky. Habían quedado en la Feria del Libro de Londres, donde Ricky trabajaba como empleado de seguridad. La reunión entre los cuatro dura escasos segundos, los que Marcus tarda en solicitar permiso para ir a dar una vuelta.

Mientras su familia adoptiva se toma un café, Marcus da un paseo por la feria y pasa por un *stand* en el que George escucha la lectura del libro de Dickens por parte del actor Derek Jacobi. Durante un instante perdemos de vista a Marcus en su paseo. Es la primera vez que George se encuentra con Marie Lelay.

Ella está realizando la presentación de su libro en otro *stand* de la feria y lo que cuenta llama la atención del parapsicólogo: *“Aún tenemos un largo camino que recorrer antes de poder hablar de la muerte y de lo que la sigue de una forma medianamente razonable”*. Se decide a comprar su libro y cuando se lo ha firmado, al entregárselo, además de varios contactos visuales, se establece entre ellos uno especial en el momento en el que George le toca la mano a Marie y tiene una visión del más allá, que le ofrece una imagen de ella inconsciente debajo del agua.

Mientras se aleja, llama su atención y le distrae Marcus, al que por supuesto George no conoce, diciéndole que es el parapsicólogo George Lonegan. Él lo niega, pero el niño le persigue e insiste haberle visto en Internet, a lo que le responde que ya no realiza lecturas. Intenta encontrar de nuevo a Marie y, perseguido por Marcus, regresa a su hotel.

A través de la ventana observa que, a pesar de que ha caído la noche, el niño sigue esperándole en la puerta y baja a buscarle. Ha aceptado realizarle la lectura. Marcus empieza por disculparse por haberle hecho

perder la oportunidad de conocer a aquella escritora que, según él, había notado que le gustaba.

A pesar del cambio de escenario de donde tuvieron lugar las dos anteriores, se muestra la misma iluminación, con un profundo claroscuro y un foco potente procedente de alguna ventana. George realiza la lectura más larga hasta el momento y pone a Marcus en contacto con su hermano fallecido Jason.

La revelación más importante es que fue él quien le salvó la vida en el metro al quitarle la gorra, que no quiere que se la vuelva a poner más, y que no se preocupe por estar solo porque ellos son sólo uno. Después de dejarle en casa y mientras está tumbado en la cama de su hotel leyendo el libro de Marie, George recibe una llamada de Marcus revelándole dónde se encuentra ella hospedada, el hotel May Fair, que con anterioridad había mostrado el director en un plano general; había llamado a la editorial para preguntar por ella porque le había parecido muy interesante su libro. Al no encontrarla en su hotel al día siguiente, le deja una nota que Marie lee al llegar a su habitación. La música es evocadora de buenos momentos.

Marcus ha cumplido un sueño, comunicarse con su hermano. Con esa felicidad acude a visitar a su madre en el centro de rehabilitación. En otro lugar de Londres, Marie y George se encuentran por segunda vez. Él, que la espera en una cafetería, la divisa a lo lejos. Antes de llamarla se para un instante a imaginar un beso con ella. Cuando se acercan la imagen se centra en sus manos porque por primera vez, al tocarse, George no tiene visiones. Plano general de ambos y fundido a negro final.



32. J. EDGAR

(J. EDGAR, 2011)

32.1 Análisis

El último largometraje que entra en el análisis de la presente tesis vuelve a ser un *biopic*, en este caso centrado en la polémica vida de John Edgar Hoover. Eastwood basa la película en el libreto de Dustin Lance Black, un conocido guionista de Hollywood cuyas obras escritas se han basado fundamentalmente en la temática homosexual. Lance Black, de hecho, ganó el Oscar al mejor guión original por "*Mi Nombre es Harvey Milk*", otro *biopic*, en este caso sobre uno de los primeros políticos que se declararon abiertamente homosexuales.

Sobre la homosexualidad de Hoover se basa uno de los principales pilares de la película y, sin duda, el más polémico. Fue un rumor insistente en la vida de J. Edgar, puesto que nunca se casó ni tuvo ninguna relación conocida, ni mucho menos estable. Eastwood nos deja, sin embargo, una escena curiosa, con la proposición que el jefe del FBI le hace a su secretaria, Helen Gandy. La muchacha no se azora y le rechaza con la suavidad de quien sabe que lo que le ofrece Hoover es más un pacto comercial que un enlace que pueda acabar en matrimonio.

Eastwood, tras mostrar este conciso pasaje, tiene que afrontar la homosexualidad de Hoover. Lo hace de forma latente, tras el primer encuentro entre el jefe del FBI y Clyde Tolson, uno de los aspirantes a

entrar en la oficina federal de investigación. Dejará que se siembre la duda, o más bien la certeza, entre los espectadores hasta que la resuelva de golpe y lo hará ya de forma directa y sin tapujos.

Hoover y Tolson se pelean, tras anunciar el primero su intención de proponer matrimonio a una joven. Es una secuencia arriesgada pero rodada con eficacia, Eastwood filma los golpes primero, la sumisión de Edgar después y, por último, el beso de Tolson, que intercalará con dos planos cenitales de la reacción de Edgar. Su rostro denota sorpresa pero no alcanzamos a distinguir a si lo que expresa es placer o repugnancia.

Por si no ha quedado claro, Eastwood apuntala todavía más la homosexualidad de Hoover con otra escena sorprendente. El jefe del FBI recibe con desconsuelo la noticia de la muerte de su madre, todo un icono para él y a la que ha pretendido agradar durante toda su vida. En la soledad ya de su hogar, Edgar se traviste poniéndose el collar y el vestido de su madre.

Pero, sin lugar a dudas, el mayor mérito de Eastwood reside en la forma en la que él propone la aceptación de la homosexualidad de Hoover. No hay ni un solo plano falto de tacto o que pueda ser considerado como poco pudoroso. De hecho, sólo se exhibirá el cuerpo de uno de los dos hombres, en este caso de Edgar, cuando Tolson acude al domicilio de éste tras conocer que ha fallecido. El torso de Hoover está descubierto pero Tolson lo cubre con rapidez, quizá por respeto pero sobre todo por amor.

Más mérito todavía tiene por parte del californiano la secuencia de la última conversación entre Hoover y Tolson, en casa del segundo. Integrada sin fisuras en la historia, Eastwood la propone y le da el tratamiento de un cortometraje dentro del largometraje. Por eso la contextualiza con un plano

inicial abierto, un plano general del comedor donde los dos hombres entablan conversación.

Desde ese momento, la sucesión de planos adquiere la posición de Clyde, a veces en posición semisubjetiva, a veces enfrente de su posición. Ni siquiera cuando Hoover se levanta y comienza a reprender a Tolson, Eastwood va a variar esa altura. Ampliará la gama de posiciones de la cámara y personalizará los argumentos con primeros planos que reflejan más los sentimientos de los personajes.

Después de la reprimenda inicial, Eastwood va a mostrar todavía más respeto porque llega el momento en el que Hoover declara su amor por Tolson. Tras un plano largo en cuanto a su duración que reinicia la secuencia, Eastwood aporta, ahora sí, planos semisubjetivos desde el punto de vista de Hoover que contrapone con los que ya poseía desde el punto de vista de Tolson. Son planos más agresivos, que podía haber utilizado en la discusión, pero que decide usar para aportar más romanticismo a lo que Edgar le confiesa a Tolson.

Si bien Clyde le ha mostrado que su fidelidad le ha llevado hasta a no descubrir las mentiras que Hoover dijo sobre sí mismo para engrandecer su figura, ahora Edgar le muestra que siempre ha necesitado a Clyde, desde el mismo momento en el que le conoció, lo que remata con un beso casto en la frente de Tolson. Es Eastwood el que decide aportar, con esta secuencia, normalidad a lo que podía haber tratado de escándalo mayúsculo.

También en el plano relacional, Helen Gandy fue uno de los asideros más firmes en la vida de Hoover. Confió en ella para ser su secretaria personal y para que guardara los secretos más íntimos de casi todo el que era

alguien en Estados Unidos. Interpretada por Noemi Watts, su papel e importancia es mucho menor, como realmente lo fue en la vida de J. Edgar.

Es la empleada fiel, la que pudo haber sido su esposa pero se conformó con ser su guardiana de todos los secretos atesorados por Hoover. Sus apariciones van a ser puntuales pero Eastwood le otorga un momento especial cuando el jefe del FBI le pide que destruya los archivos secretos, en caso de que a él le pase algo. Es un momento tenso pero lleno de complicidad, en el que Gandy se muestra firme en cumplir el deseo de su jefe. Volverá a ser protagonista cuando reciba la noticia de la muerte de Hoover. Eastwood sabe que ahora la importante es ella y por eso la muestra sobria y decidida a cumplir el encargo de su jefe finado.

Helen Gandy destruye documentos en un plano en contrapicado y con un ligero *zoom*, recurso que Eastwood sólo otorga a los protagonistas de sus películas, y que normalmente se suele reservar para sí mismo. El californiano muestra que ella es la verdadera heroína de la película, lo que subrayará con otro plano cenital de Gandy, que parece recibir el beneplácito de Hoover desde lo alto.

En cuanto a los personajes, cabe destacar también la presencia e influencia de la madre de Edgar, Annie Hoover, interpretada magistralmente por Judi Dench. Eastwood muestra el oscurantismo que transmite la progenitora de Edgar mostrándola siempre en recintos cerrados, oscuros y hasta poco ventilados.

Annie Hoover es la que continuamente le pondrá el listón a su hijo para que alcance nuevas expectativas. Las ganas de agradar a su madre será casi siempre el motivo para hacer las cosas por parte de Edgar, pero no podrá satisfacerla en cuanto a su orientación sexual. Annie muestra su

completo rechazo a los homosexuales y su hijo trata de pasar de forma superficial por el tema. Pero quizás por eso, Hoover no tuvo nunca la confianza como para dar el paso de vivir con Tolson.

Eastwood lo sabe y por eso introduce la escena de travestismo de Hoover. El californiano asienta la condición sexual de Hoover pero, además, le hace transformarse en su propia madre, mostrando a todos que los principios de la madre de Hoover van a continuar presentes, aunque ésta ya no esté al lado del jefe del FBI.

Entrando ya en la parte técnica de la cinta, una vez más hay que hablar de la maestría a la hora de juzgar la fotografía. Tom Stern y Clint Eastwood alargan su escuela de pensamiento en cuanto al tratamiento fotográfico de las películas, con una sucesión de claroscuros espectaculares. La luz, como ya hemos comentado, casi no existe en los aspectos más oscuros de la vida de Hoover, como en la relación con su madre, en su trabajo en el FBI o en los encuentros con los jerifaltes de Estados Unidos.

Sin embargo, es luz lo que predomina en las escenas con Tolson, justificando una vez más con este tratamiento la relación entre los dos hombres. Pero, sobre todo, predominan los claroscuros, que dividen la cara de Edgar para mostrar y acentuar sus dos lados. La vida de J. Edgar tuvo éxitos, aportó medios y una forma correcta de trabajar al FBI, pero también acumuló información de forma dudosa que no tuvo reparo en utilizar en su propio beneficio, e incluso mintió y cometió perjurio.

Eastwood se empeña en recordarnos que no hay blancos ni negros, que las personas pueden tener dos lados casi antitéticos sin problema de conciencia y por eso construye esos claroscuros. Es una muestra más del gusto y el cuidado que tanto Stern como Eastwood aportan en fotografía a

sus realizaciones, y que constituyen otro sello indiscutible de la cinematografía del californiano.

Otro de los ‘hombres de Eastwood’, Joel Cox, también va a realizar un trabajo sensacional en el montaje. Clint ya mostró en *“Bird”* que no concibe explicar la vida en un orden cronológico sin más, sino que para él la vida de una persona debe contarse aportando las respuestas a los porqués de las acciones que realiza. Esas respuestas pueden estar en el pasado o en el futuro, o puede ser necesario dando saltos hacia adelante y hacia atrás para obtener una contestación completa.

Esa es la fórmula para filmar un *biopic* de Clint Eastwood y eso es lo que va a volver hacer en el caso de *“J. Edgar”*. Los *flashbacks* y *flashforwards* serán constantes hasta poder comprender la vida del director más longevo que ha tenido el FBI de forma holística. Las transiciones entre época irán desde la concatenación de situaciones y lugares, hasta las disoluciones suaves entre escenas, mostrando Eastwood y Cox un amplio y trabajado repertorio.

La música vuelve a estar a cargo del propio Clint Eastwood. Convertido en todo un hombre orquesta, el californiano se erigió en compositor musical y autor de bandas sonoras de sus películas ya casi de todas sus películas, aunque en algunas le ceda el testigo al ya mítico Lennie Niehaus.

No será en una composición musical demasiado explícita a lo largo de la cinta, sino que acompaña a la escena de forma natural y sin deshacer el grado de escritura cero que tanto le gusta a Eastwood. Esa regla tendrá su excepción en la escena en la que J. Edgar Hoover y Helen Gandy visiten la

biblioteca, que Edgar se encargó de ordenar. El jefe del FBI le propone un reto a su secretaria para encontrar el libro del tema que ella elija.

Eastwood refuerza el juego entre los dos acompañándolo de una composición musical al piano que acentúa lo lúdico de la situación. Las notas, rápidas y ligeras, acompañan a Edgar en sus rápidos movimientos a lo largo de la biblioteca, hasta que obtiene el volumen deseado. Ahí Clint pone el punto final a este *ex cursus* musical para regresar a una composición que, como hemos apuntado, acompaña al argumento sin estar por encima de éste.

Si la forma de afrontar la homosexualidad de Hoover fue un tema polémico, también lo fue el maquillaje de los actores. Lo primero que hay que apuntar es que, por primera vez desde que empezara a dirigir en 1.971, Eastwood se tiene que enfrentar con el reto del envejecimiento a través del maquillaje. Enemigo acérrimo de las pinturas, Eastwood suele lucir su rostro limpio en sus películas y sus personajes, hasta esta película, no habían necesitado de un envejecimiento para su interpretación.

Las críticas en algún caso fueron feroces: *"La solemne dirección de Eastwood, el torpe guión (...) y el cadavérico maquillaje de envejecimiento conspiran para distanciarse de la narración histórica y emocional. Es como un trabajo en cera parcialmente animado"*²¹⁸.

Otras sólo apuntaron hacia este aspecto: *"Las dos grandes pegas a esta película (por otra parte, impecable): se queda en segundo plano lo esencial*

²¹⁸ Morgenstern, J. (2011): 'J. Edgar': Hoover's Life, in a Dramatic Vacuum. Disponible en web: <http://on.wsj.com/teNmNZ> Consultado el 16 de noviembre de 2011.

*(Kennedy, Nixon, Luther King...) y la necesidad de un maquillaje terrible*²¹⁹.

Y otras que vieron en el maquillaje la oportunidad para descubrir buenas interpretaciones: *"A pesar de estar sepultado bajo capas de látex, DiCaprio es una rugiente maravilla como J. Edgar Hoover. Incluso aunque la película falla en sus grandes ambiciones, no te la puedes quitar de la cabeza"*²²⁰.

Al margen de esta pequeña crítica sobre la labor del departamento de maquillaje, la película recibió una buena acogida. No alcanzó ni de lejos las cifras de *"Gran Torino"*, con 135 millones de dólares recaudados, pero con 79 millones, recaudó más del doble de lo que costó producirla, 35 millones de dólares.

Eso sí, donde fue ninguneada fue en el apartado de premios. Los Oscar no la tuvieron en cuenta y los Globos de Oro sólo le otorgaron una nominación a Leonardo DiCaprio como mejor actor dramático que no pasó de ahí. Quede como anécdota que la Broadcast Film Critics Association nominó la película en el apartado de mejor maquillaje, aunque tampoco obtuvo el galardón.

32.2 Sinopsis

Al más puro estilo Eastwood arranca *"J. Edgar"*. Un plano general nos sitúa en el que va a ser el centro neurálgico donde se desarrolle la trama principal de la película: un gran edificio con la bandera de Estado Unidos

²¹⁹ Rodríguez Marchante, E. (2012): *"J. Edgar"*. Disponible en web: <http://bit.ly/A4ELJi>
Consultado el 11 de febrero de 2012.

²²⁰ Travers, P. (2011): *"J. Edgar"*. Disponible en web: <http://bit.ly/ujamH2>
Consultado el 11 de febrero de 2012.

en la fachada principal. Una voz en *off* habla del comunismo como enfermedad y el crecimiento de la delincuencia y la falta de respeto por las autoridades terminarán sumiendo a la nación en la anarquía.

J. Edgar Hoover aparece por primera vez en escena sentado en el sillón de cuero de su despacho desde el que mantiene una acalorada conversación con Robert Irwin. A través de ella conocemos los primeros aspectos por los que J. Edgar fue conocido y pasó a la historia: la notoriedad como base de la fama. La señorita Gandy le comunica que un escritor le está esperando. J. Edgar ha decidido que es hora de que esta generación conozca su versión de los hechos. Hechos que vamos a conocer en un *flashback* que comienza con la siguiente escena.

Situados en 1.919, J. Edgar nos presenta, mediante voz en *off* que relata la historia, al Agente Smith, que fue su primer jefe en el Departamento de Justicia, el Fiscal General A. Mitchell Palmer. Una bomba hace volar por los cielos gran parte de la casa del señor Palmer con toda su familia en el interior. Afortunadamente no ocurre ninguna desgracia, únicamente daños materiales. La lucha de Palmer contra los radicales, los comunistas bolcheviques, había tenido este atentado como consecuencia. Toda la secuencia está caracterizada por un destacado claroscuro que apenas nos permite averiguar qué está ocurriendo. Un joven J. Edgar sale de un edificio en bicicleta y se dirige hacia el lugar de los hechos. Todas las huellas fueron borradas. Aún no existía el FBI.

Volviendo al presente, vemos por primera vez a J. Edgar junto al escritor que va a dejar plasmada en papel la versión de los hechos de Hoover. Una serie de planos en contrapicado destacan la categoría de un personaje sobre el otro. Hoover manda y para él lo que determina el legado de un hombre es lo que no se ve y quiere que quede clara la diferencia entre

héroe y villano. El Agente Smith y J. Edgar se despiden hasta el día siguiente.

Un nuevo *flashback* nos sitúa de nuevo en una época anterior. Una secretaria le comunica a John que el Señor Palmer quiere que asista a una reunión de emergencia. Se produce en este momento el primer encuentro entre Hoover y Helen Gandy, la nueva secretaria, a la que le da la bienvenida al Departamento de Justicia.

En la siguiente escena conocemos a la madre de J. Edgar. Cuando se encuentran sus miradas se produce un *flashback*, dentro del *flashback* en el que nos encontramos, en el que la madre le habla a un Edgar niño de una premonición que dice que su padre va a morir pronto, y cuando lo haga él se convertirá en el hombre más poderoso del país.

En su reunión con el Señor Palmer, éste le ha pedido que dirija una división para luchar contra los radicales bolcheviques, aunque no aceptará el trabajo si no tiene la certeza de ser eficaz. La conversación con su madre acaba contándole Edgar la cita que tiene esa misma noche con la nueva mecanógrafa, Helen Gandy. El encuentro se produce en la Biblioteca del Congreso, donde Edgar va a darle a conocer el sistema de clasificación que él ayudó a crear.

Como es habitual una secuencia de planos generales nos permite conocer mejor el lugar donde se va a desarrollar la escena. Cómo funciona es lo que le explica rodeado de estanterías llenas de cajones y perdidos entre libros. El poco tiempo que tarda en encontrar un libro que ella misma le propone sirve para poner de relieve su idea sobre la identificación de los ciudadanos del país a través de una ficha con un número y su huella dactilar. A continuación él intenta besarla, pero ella le rechaza. Las

intenciones de Edgar son totalmente diferentes y le pide que sea su compañera, pero para ella lo primero es su trabajo y no ambiciona casarse, por lo que acaba aceptando ser, al menos, la secretaria personal de Edgar.

Volviendo al presente, vemos la primera muestra de la fidelidad que Helen le juró a Edgar; continúa siendo su secretaria personal. El director del FBI continúa narrándole su historia al Agente Smith. Antes de llegar él al cargo existían muy pocas leyes federales y junto a Mitchell Palmer buscaron la manera de asociarse con el Departamento de Trabajo para deportar a los extranjeros, pero no encontraron ayuda porque consideraban que no había prueba de delito.

Edgar continúa contando su historia. En un nuevo *flashback*, en el que recuerda varios actos de los radicales que demuestran que la revolución roja había llegado a Estados Unidos, J. Edgar solicita a su equipo un informe de cada uno de los radicales del país, siempre desde la discreción y la desconfianza, para encontrar a aquellos que intenten conspirar contra el gobierno. Emma Goldman, la radical más famosa, se casó con un norteamericano, pero no tiene ningún vínculo con él y Edgar quiere demostrar que se trató de un matrimonio de conveniencia.

Con la ayuda del Señor Caminetti, el único miembro del Departamento de Trabajo que se mostró dispuesto a trabajar, se lleva a cabo un juicio contra la señora Goldman en el que, ante su negativa para responder por todos los cargos que se le imputan, el equipo de J. Edgar consigue que la sentencia sea su deportación de Estados Unidos.

Pronto comienzan las redadas por todo el país. Un nutrido grupo del Departamento de Justicia, encabezado por Edgar, viaja a la localidad de Patterson para capturar a un grupo de radicales comunistas, a los que

pillan con las manos en la masa. La voz en *off* del propio Edgar durante el viaje de vuelta en tren junto a Helen Gandy, nos da información extra al respecto: consiguieron evitar una serie de atentados y que 500 personas fueran deportadas a su país. La consecuencia es que el país volvía a vivir en paz y, por tanto, el Sr. Palmer y otros trabajadores de Departamento de Justicia, perdieron su trabajo. Una serie de planos nos muestran la marcha de Mitchell Palmer mientras la voz en *off* cuenta cómo ocurrió. Así enlaza Clint la historia de nuevo con la actualidad en la que Edgar continúa contándosela al escritor, al que no echaron en aquel momento porque sólo recibía órdenes.

Su carácter especial lleva a Edgar a cambiar el escritor de sus memorias. Ahora le cuenta cómo llegó a su cargo. Harlan Fiske Stone, el nuevo Fiscal General por aquel entonces, le citó en su despacho y le propuso ser el Director en funciones de la Oficina de Investigación. Edgar acepta con unas condiciones: que la Oficina esté totalmente desvinculada de la política y sólo responda ante él, Fiske Stone. Así empezó por despedir a todos los agentes que no cumplían sus requisitos: formación, preparación física y lealtad. Después de ser nombrado Director del FBI su madre le muestra su reconocimiento regalándole el anillo de la familia.

En una comida con compañeros se produce el primer encuentro entre J. Edgar Hoover y Clyde Tolson. De primeras coinciden en que ambos se licenciaron en la Universidad George Washington, y se intercambian las tarjetas de visita.

Ya en su despacho de director, junto a Helen, su secretaria, repasan los currículos que han recibido para optar a un puesto en la Oficina. El de Tolson es uno de ellos y, aunque a priori Gandy considera que no es adecuado para el puesto, su currículum adjunta una carta de recomendación

del Ayudante Ejecutivo del Secretario de Guerra. Esto acaba por convencer a Edgar para realizarle una entrevista. La reunión con su secretaria acaba con un pacto entre ambos: Gandy creará un archivo confidencial para guardar información de alguien con poder que Edgar posee y que no quiere dejar en los archivos generales.

La siguiente escena, de nuevo con un J. Edgar Hoover de mayor edad, viene en relación a la anterior que hemos visto, y se desarrolla en el despacho de Robert Kennedy, el Fiscal General. Hoover intenta chantajearle por unos archivos que tiene en su poder. En su persecución del crimen organizado, por petición expresa del propio Robert Kennedy, Edgar introdujo micrófonos en el sótano de una casa de Los Ángeles donde tuvo lugar una reunión comunista y, casualidades la vida, donde tuvo lugar un encuentro sexual entre una comunista alemana y su hermano, el presidente de Estados Unidos, J.F. Kennedy. Con la cínica promesa de no publicar dicha información, J. Edgar le solicita, a cambio, al Fiscal General, perseguir lo que él considera una amenaza. Kennedy considera ahora al Comunismo una amenaza exterior, no interior. Pero Edgar le dice que no quiere que le ocurra ni a él ni a su hermano lo mismo que a Mitchell Palmer, que casi pierde la vida por un atentado.

Con los pertinentes cambios realizados en el despacho de Hoover por parte de Gandy para que sus subordinados le mirasen como un ser superior, el Director del FBI realiza la entrevista a Clyde Tolson. El desparpajo y las ideas de Tolson parecen haber convencido a Hoover. Queda claro que sí en la siguiente escena, donde Edgar se prueba unos trajes aconsejado por Tolson. Un problema con el crédito por confusión de identidades con alguien que firmaba como John Hoover le lleva a cambiar su firma por la que se le conocerá a partir de ese momento: J. Edgar Hoover, que da nombre a la película.

Con su traje nuevo vuelve a la Oficina. Helen le comunica que uno de sus agentes ha sido abatido en una masacre en Kansas City. Así recuerda la situación del país en 1.930, con la amenaza del Comunismo eliminada, pero con las consecuencias de la Depresión, que dieron lugar al problema de los gángsters, mientras continúa con la narración de su versión de los hechos. En una misma escena en diferentes momentos se suceden varios biógrafos que Edgar va sustituyendo debido a que cree incorrectas las respuestas que recibe de ellos a sus preguntas. El último le causa agrado: el hombre más famoso del siglo XX es Charles Lindbergh.

En medio de una noche, mientras dormía, J. Edgar recibe una llamada en la que le comunican que el hijo de Charles Lindbergh ha sido secuestrado. Junto a su ayudante, Clyde Tolson, J. Edgar se presenta en casa del Sr. Lindbergh. Pero se produce un encontronazo con las autoridades locales que están llevando la investigación y que le niegan el acceso a las pruebas porque Nueva Jersey, donde ocurrió el secuestro, no es de la jurisdicción del presidente que les había autorizado a ello. A su regreso a Washington y ante una Comisión del Congreso de Estados Unidos, J. Edgar Hoover solicita y consigue que se apruebe una nueva ley, la Ley Lindbergh, que considere el secuestro como un delito federal

El nuevo sistema centralizado permite que el FBI tenga en su poder todas las huellas dactilares de todas las oficinas locales de todo el país. Ante la organización de una reunión por parte del nuevo presidente, Roosevelt, con J. Edgar, y tras haber escuchado rumores de una reorganización de la Oficina, el Director del FBI le pide a su secretaria que le haga una copia del expediente de la mujer del presidente. Desde el balcón de su despacho asiste al desfile presidencial del propio Roosevelt, y en un *flashforward*, vuelve al interior de su despacho, en una continuación de la narración de su

historia al Agente Garrison, el último biógrafo que había contratado, en la que le cuenta que Lindbergh contrató a delincuentes para encontrar a su hijo y a un desconocido, John Condon, para intermediar con los secuestradores.

J. Edgar hizo la guerra por su parte para investigar el secuestro del hijo de Lindbergh y creó un laboratorio técnico del FBI. Aparte de las pruebas comienzan a investigar a John Condon por si está implicado en el secuestro. En medio de la oscuridad de un cementerio se produce un encuentro entre Condon y el mensajero de los secuestradores, que le pide que entregue el dinero antes de tener noticias del niño. Ante esto, J. Edgar consigue que Lindbergh colabore para marcar los billetes y continuar participando en la investigación a través de una unidad especial dirigida por el Agente Sisk. Pero realmente Lindbergh no había confiado en el FBI.

Una noche, a través de su mediador John Condon, entrega el dinero a los secuestradores, que en una carta le explican cómo llegar hasta su hijo, que se encuentra en un pequeño barco cerca de Elizabeth Island. Sin pedir ayuda, el piloto Lindbergh se dirigió hacia el supuesto lugar, algo que conocemos a través de Hoover, que continúa con la narración de su biografía al Agente Garrison.

En ese momento entran Helen y Tolson en su despacho y J. Edgar les ordena que se lleven a cabo unas escuchas. En la siguiente escena, alguien realiza un montaje de micrófonos en la habitación de un hotel. Esto se intercala con la salida de Tolson y J. Edgar de la oficina y el inicio de un nuevo *flashback* que comienza con ambos subiéndose a un coche que les llevará hasta la Casa Blanca.

En medio de la Depresión y al borde de la Segunda Guerra Mundial, con el nuevo presidente, el puesto de Hoover volvía a ser cuestionado. Pero, una vez más, el Director del FBI tenía en su poder unas grabaciones que no dejaban en buen lugar al presidente Roosevelt: su mujer le era infiel acostándose con un reputado agitador comunista. Una elipsis no nos permite asistir como espectadores a la reunión entre J. Edgar y Roosevelt, pero Clint nos cuenta lo ocurrido en una conversación posterior entre J. Edgar y Tolson. El presidente tiene miedo de una posible invasión externa y ha otorgado, de manera oculta, más poder a J. Edgar para investigar a los criminales radicales comunistas. En ese momento le pide a Clyde Tolson que sea su mano derecha, el Director Adjunto del FBI.

Dos desconocidos encuentran en medio del bosque, en las inmediaciones de la casa de Lindbergh, el cuerpo de su hijo. J. Edgar se lo cuenta a su madre, en cama, que cree que todos, incluido él, son culpables. Seis semanas después del secuestro es cuando se aprueba la Ley Lindbergh, que lo considera un delito federal. Pero J. Edgar tiene problemas para continuar desarrollando una labor científica dentro de la Oficina y su enfrentamiento con el Fiscal General le lleva a enfrentarse al Congreso.

Es la siguiente escena, presentada con los senadores sobre una tarima y filmados en contrapicado para representar mayor presencia sobre J. Edgar, en la que éste intenta defender sus argumentos ante un Congreso que le acusa de diferentes problemas, como que es el Departamento que más gasta, que publicita su Departamento en programas de radio, o que no está suficientemente preparado para estar al frente del FBI porque no ha realizado ninguna detención.

Al sentirse solo, sin el apoyo incluso de Tolson, J. Edgar abandona el Congreso con dos órdenes claras: investigar al Senador Mc Kellar, que es el

que ha encabezado el interrogatorio, y delegar de su puesto al Agente Purvis, que le ha quitado protagonismo al chivarse de que la detención de un importante criminal, John Dillinger, la llevó a cabo él y no J. Edgar. Este duro palo para Hoover coincide con la agonía de su madre enferma, a la que considera la única persona en la que puede confiar.

Una nueva serie de escenas nos muestran a un J. Edgar implicado directamente en varias detenciones para demostrarle al Congreso que era capaz también de arriesgar su vida. Y para darle relevancia a los hechos organiza una reunión con la prensa para ensalzar el trabajo del FBI.

En otra escena que tiene lugar en el despacho de J. Edgar, éste le lee a su mano derecha, Tolson, una carta que tiene en su poder y le cuenta que se la envió una reportera de la Casa Blanca, llamada Lorena Kickok a la mujer de Roosevelt, y que demuestra que hay un romance entre ambas. Tras ello, y mientras se dirigen al laboratorio, J. Edgar invita a Clyde a pasar un fin de semana en las carreras de caballos.

Tras una sesión de cine, en la que vemos a una recuperada Annie Hoover junto a su hijo, se produce una muestra de cariño entre J. Edgar y Clyde. A continuación ambos acuden a un club nocturno en el que comparten mesa y copas con tres refinadas mujeres. La conversación gira en torno al caso Lindbergh, y J. Edgar les cuenta que han aparecido los primeros billetes registrados con los que se pagó el secuestro. Pero una invitación a bailar de una de las mujeres provoca una situación embarazosa para J. Edgar, que insta a Tolson a abandonar rápidamente el lugar alegando una enorme cantidad de trabajo.

En la siguiente escena, Edgar le confiesa a su madre que no le gusta bailar, y menos con mujeres. A lo que ella entiende como una confesión de

homosexualidad, le contesta que un amigo suyo de la infancia se suicidó cuando todo el mundo supo que era un “*mariposón*” y que preferiría tener un hijo muerto que un hijo “*mariposón*”. Acto seguido le enseña a bailar y Eastwood nos lo muestra a través de una cámara picada, como si estuviera oculta, en una especie de intento de hacer saber al espectador que lo que acaba de ocurrir será un secreto entre ambos.

Las averiguaciones sobre el asesinato de Lindbergh continúan. La aparición de los billetes del rescate, y mediante una serie de entrevistas en la zona, J. Edgar y el resto de miembros del FBI y su laboratorio consiguen localizar y detener al culpable del secuestro y asesinato de Charles Lindbergh hijo, Bruno Hauptmann.

La narración de su historia al Agente Garrison, a la que aún le falta un título, se ve interrumpida por la llegada de la cinta con la grabación de la infidelidad de la mujer del presidente, que el propio Hoover analiza. El sonido se intercala con imágenes que no permiten ver con claridad lo que ocurrió. Pero el momento se ve interrumpido por una llamada en la que Hoover recibe la noticia de que han disparado al presidente. Él mismo se encarga de comunicárselo a su hermano, Robert Kennedy.

Una carrera de caballos nos sitúa en el viaje al que Edgar había invitado a Clyde a través de un nuevo *flashback*. De vuelta al hotel en el que ambos compartían habitación, comentan lo que ha ocurrido durante la jornada. J. Edgar le confiesa que le importa mucho y Clyde le contesta que le quiere mucho mientras se cogen la mano sentados en el sofá.

Pero algo ronda en la cabeza de J. Edgar, quizás las palabras de su madre sobre la homosexualidad, que introduce en la conversación la posibilidad de encontrar a una mujer para que sea la señora Hoover. Esto

provoca una reacción de ira en Clyde y comienzan una acalorada discusión, con golpes incluidos, que acaba con Clyde besando a Edgar. Cuando siente que su mano derecha se aleja, Edgar le ruega que no se vaya y éste le dice que no quiere más amiguitas o dejará de disfrutar de su compañía.

La escena tras el *flashback* se desarrolla también en una carrera de caballos a la que asisten Hoover y Tolson. Éste sufre un ataque, probablemente al corazón, que le lleva a limitar sus funciones y horas de trabajo. En el momento en que reciben el informe médico, Hoover también se encuentra mal y le pide algún medicamento para aumentar su energía.

Mientras desayunan, J. Edgar le comunica a un desmejorado Clyde, al que además humilla porque no le entiende al hablar, la estrategia que va a llevar a cabo contra Martin Luther King, cercano a los comunistas y ganador del próximo Premio Nobel de la Paz. Una vez más J. Edgar también tiene información confidencial de este personaje y va a enviarle la grabación junto con una carta anónima el día antes de que le entreguen el Nobel; si King acepta el premio, Edgar le hará llegar dicha grabación a la prensa. Mientras, él comienza su tratamiento de ‘vitaminas’ para mejorar su ánimo.

En la siguiente escena, en su despacho, sólo iluminado por una lámpara de mesa, Edgar le dicta a una asustada Helen la carta que enviará a Luther King. Continúa narrando su historia a un nuevo biógrafo en el punto que se había quedado tras la detención de Bruno Hauptmann. Eastwood intercala ahora imágenes del juicio contra Hauptmann, finalmente culpable de homicidio y sentenciado a muerte, y el visionado del vídeo del mismo por Hoover y el Agente Owens. Hoover cita el reconocimiento que recibió el FBI, ensalzado como un héroe, y le comunica a Owens que quiere que ese sea el final de su historia.

De nuevo en su casa junto a Clyde, sentados frente al televisor, observan lo que emite en ese momento la televisión. J. Edgar cree que Martin Luther King va a rechazar el Premio Nobel por la amenaza que ha recibido de publicar su información confidencial, pero, estupefacto porque ocurre todo lo contrario, apaga el televisor.

Una corta escena en la que J. Edgar muestra gestos de fatiga y malestar, se sucede de otro *flashback* en el que Edgar asiste a la muerte de su madre. En su habitación y con su ropa y sus joyas se viste de mujer y sufre un ataque de ansiedad.

J. Edgar Hoover sigue siendo asistido por su médico para paliar los supuestos efectos del cansancio. Tras una reunión con el nuevo presidente, Nixon, Edgar le pide a Helen que, si algún día le pasa algo, por favor proteja sus archivos privados porque si no Nixon acabará con el FBI. Ella, su siempre fiel secretaria, le jura que nadie los encontrará jamás.

En una conversación posterior, mientras desayunan, entre J. Edgar y Clyde nos revelan qué se habló en la reunión entre Edgar y Nixon. Sabe lo de los archivos secretos y quiere ampliar las escuchas a la prensa. Hará lo que sea para conservar el poder. Por ello, Tolson le dice que quizás debería retirarse ahora que está en la cresta de la ola y puede hacerlo a lo grande, pero Edgar considera eso una falta de lealtad. Algo que Tolson niega diciéndole que ha leído su manuscrito y que toda la verdad está magnificada y falseada, y que puede mentir a los demás por su bien y el de la Oficina, pero no a él. Hoover le rechaza, pero acaba confesándole que el día que le entrevistó en su despacho estaba sudando porque se dio cuenta de que le necesitaba, y nunca había necesitado a nadie en su vida. Un pequeño achaque le sobreviene en ese momento, aunque Hoover lo relaciona con

indigestión. Con un beso en la frente, le despide diciéndole que es ya la única persona en la que puede confiar; es una declaración de amor.

Una mañana, al llegar a la oficina, Helen Gandy recibe una llamada de la residencia de Hoover. Había fallecido. Helen se encierra en su despacho. En la siguiente escena el presidente Nixon también recibe la noticia, aunque ordena a sus asesores que, antes de preparar un discurso para televisión, cierre su despacho, cambie las cerraduras e intenten recuperar todos los archivos secretos.

Muy afectado por la noticia llega a su casa Tolson. Le encuentra en el suelo, donde respiró por última vez. Le tapa con la sábana de su cama y llora sobre su cadáver. Una cámara picada desde una esquina de la habitación nos hace partícipes desde la lejanía, concediéndole intimidad.

Comienza el discurso de Nixon ante la televisión y con su voz en *off* en un segundo plano, se produce el registro del despacho de J. Edgar Hoover por parte de los hombres del presidente, pero no encuentran nada. La siguiente imagen nos desvela qué ha ocurrido: Helen Gandy está triturando todos los documentos en la soledad de su secretaria.

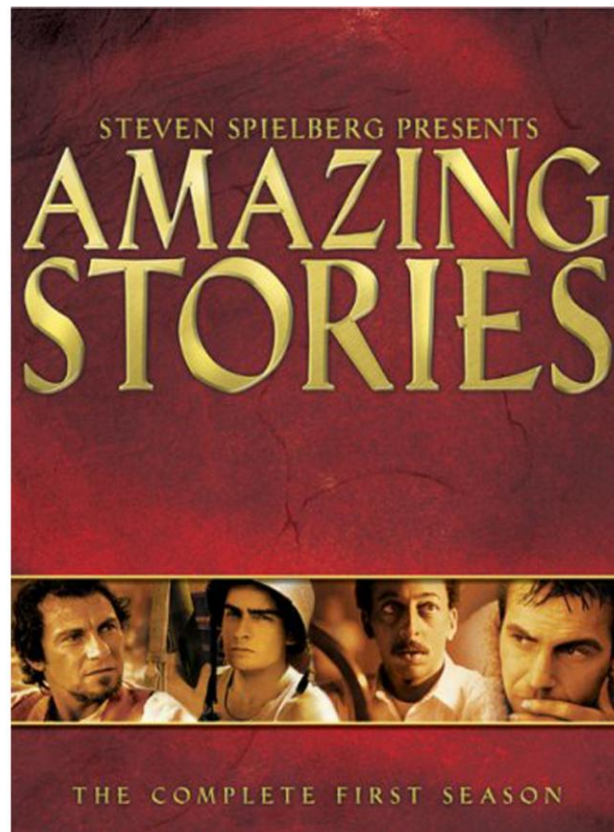
En la última escena, sentado sobre la cama de J. Edgar Hoover, Clyde Tolson lee una carta que éste le había dejado escrita.

Clint Eastwood acaba con una información extra de lo que ocurrió después:

"El contenido de los archivos personales y confidenciales de Hoover nunca se sabrá. Sólo unas pocas pistas de artículos mal archivados han salido a la luz".

"Clyde Tolson heredó los bienes de Hoover, se mudó a su casa, y aceptó que la bandera de Estados Unidos cubriera su ataúd".

"La tumba de Clyde Tolson está a unos pocos metros de la de Hoover en el cementerio del Congreso".



33. VANESSA EN EL JARDÍN (VANESSA IN THE GARDEN, 1985)

33.1 Análisis

El único cortometraje en la filmografía de Clint Eastwood lo hizo por encargo de uno de sus amigos, Steven Spielberg, para su producción de *“Cuentos Asombrosos”*. Eastwood rueda una historia tierna y sin ambiciones, aunque vuelve a dejar patentes sus huellas como autor.

Se rodea de dos actores conocidos para él, como son Harvey Keitel y Sondra Locke, por entonces, además, su pareja. Eastwood los vuelve a dirigir con maestría para construir una de las historias más sólidas de todo el serial producido por Spielberg.

Cabe reseñar la presencia de un nuevo fantasma en esta obra. La pareja del pintor protagonista del capítulo, Byron Sullivan, muere en un accidente y pasa a ser un fantasma que, por obra del propia Sullivan, volverá a la vida a través de sus pinturas.

“Las previsibles apariciones del fantasma son sugestivas, porque se producen a la luz del día y a pleno sol (...) Vanessa neutraliza un romanticismo al estilo de Poe en el que parece inspirarse.”²²¹

²²¹ PEZZOTA, Alberto (1997): *Clint Eastwood*. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Pág. 128.

Constante en la obra histórica filmica *eastwoodiana*, es la primera y única vez que el fantasma volverá a transformarse en real, gracias a la flexibilidad que le permiten los cuentos cuasi mágicos de Spielberg. Ese margen será aprovechado por Eastwood para conseguir resucitar al personaje, Vanessa, del mundo de los muertos.

33.2 Sinopsis

La presentación se lleva a cabo mediante una secuencia de planos generales en la que vemos primero un caserío y a continuación un paisaje en el lateral del caserío, más general primero y más corto y desde otro ángulo después, en el que aparecen dos personajes en una situación en la que uno de ellos pinta en un lienzo a una mujer al aire libre, mientras mantienen un diálogo.

La primera escena y la conversación se convierten también en elementos que se emplean para la presentación de los personajes: están casados y recuerdan su luna de miel, que tuvo lugar hace exactamente un año en París. El marido, el pintor, la recuerda en cada momento que pasaron: en la orilla del Sena, bajo el Arco del Triunfo, leyendo en Las Tullerías... Así acaba la pintura del cuadro, se lo muestra a su esposa y se funden en un beso por la alegría de la obra finalizada con éxito.

En la siguiente escena, un grupo de personas se divierte jugando al badminton. Se produce la llegada del personaje de la escena anterior, del que ahora conocemos su nombre, Byron Sullivan. Una de las mujeres le presenta, y le conocen como el brillante artista del que Teddy, erigido en su representante, tanto ha hablado. Le preguntan por su nuevo trabajo.

Esto sirve para enlazar con la siguiente escena en la que Byron y Teddy realizan un aparte en un paseo por el jardín del caserío, en el que Teddy le entrega una invitación para una exposición en la Galería Coleman de Nueva York en la que expondrán todas sus obras. Teddy cree que Byron es un talento a punto de irrumpir en el horizonte artístico, se hará rico, famoso y admirado. La noticia finalmente produce una enorme alegría en Byron que decide ir corriendo a comunicárselo a su querida Vanessa.

Un plano exterior de la casa del principio con una música de fondo procedente de un piano nos da paso al interior del hogar de Byron y Vanessa, donde conocemos algo mejor a ésta: es ella la que toca el piano. Una elipsis nos traslada, mediante un carro tirado con caballos, hasta un restaurante donde vemos a ambos comiendo y brindando por la buena noticia que Byron le comunica: la celebración de la exposición. Ella cree que el mundo entero conocerá lo que ella ya sabe: que es un brillante artista. Aunque él cree que todo el mérito de su trabajo y lo que llegue a ser se lo debe a ella.

De vuelta a casa, en un carruaje tirado por un caballo, la escena nos muestra a una pareja feliz y cantando. De repente un rayo cae sobre el bosque por el que paseaban y un árbol se cae en el camino y hace encabritar al caballo. Byron intenta dominarlo pero finalmente caen por una ladera. Byron queda herido, pero Vanessa fallece aplastada por el carruaje. Lo confirma la siguiente escena en el cementerio en la que Byron, rodeado de sus amigos, despide a Vanessa.

Sus lágrimas se unen a una imagen de fuego que nos descubre a un Byron que, lleno de rabia y dolor por la pérdida de su amada, decide quemar todas las obras de arte que había realizado inspiradas en ella. En

un perfecto claroscuro, iluminado sólo por la llama del fuego, afirma que así no volverá a mirarla ni ella podrá verle en ese estado.

En su cama recibe la visita del doctor, que le comunica a su representante y amigo, Teddy, que es un claro caso de melancolía. Excusándose en el alcohol como consecuencia de sus actos, recibe una reprimenda de Teddy, que le echa en cara todo lo que había conseguido para él y que había tenido que anularlo todo. Con la tranquilidad de que aún goza de salud, Teddy espera que vuelva a pintar, aunque tenga que empezar de cero; pero Byron, pidiéndole perdón, le comunica que no tiene intención de volver a pintar, que perdió el don que tenía cuando murió Vanesa. Sabe que su representante se ha quedado sin trabajo, pero le pide que, como amigo, le comprenda, necesita estar solo durante un tiempo.

En la oscuridad de su soledad, se despierta en mitad de la noche rodeado de botellas de alcohol sin encontrar salida alguna a su amargura. Ebrio y arrastrándose en busca de más bebida, encuentra un cuadro que aún conservaba de los que había pintado de Vanessa, el único que hasta ahora le habíamos visto pintar al principio de la historia, en la presentación de los personajes. Lo coloca en el caballete, lo observa detenidamente, y su primera intención es quemarlo con una cerilla, pero un viento se la apaga. Esto le provoca una mayor desesperación y en medio del llanto expresa repetidamente su deseo de que Vanessa vuelva a casa.

Un *zoom* hacia el cuadro lo funde con la siguiente imagen de Byron tumbado en el suelo donde se había quedado dormido la noche anterior. Es de día y todo a su alrededor está lleno de flores. Un tarareo le pone en alerta y, de repente, se da cuenta de que en el cuadro que tenía en el caballete no aparecía Vanesa. Mira por la ventana y la ve en mitad del jardín con la sombrilla con la que aparecía en el cuadro y cantando.

Cuando sale a buscarla se da cuenta de que todo puede ser una alucinación. Vuelve a entrar en la casa y efectivamente allí está, de nuevo en el cuadro. A continuación, extrañado por lo ocurrido, se dirige al piano que ella tocaba y le prende fuego a las partituras que aún estaban sobre él, para quemar finalmente el cuadro.

Pero cuando se acerca, Vanessa de nuevo no está pintada en el cuadro e inmediatamente escucha su voz que le llama. Se acerca a la ventana y la vuelve a imaginar en el jardín. Esta vez intenta correr más rápido y alcanzarla pero cuando llega hasta ella se esfuma. Por primera vez Byron se da cuenta de que quizás todo es producto de un sueño y que quizás se está volviendo loco.

Con un fundido a negro que sirve para mostrar un salto en el tiempo, Byron pasa muchas noches en vela pensando en Vanessa. Un reloj de cuco le despierta una vez más. Una risa de fondo se entremezcla con un *zoom* hacia el cuadro que se vuelve a mostrar sin la imagen de Vanessa. Con la única luz de un candil se dirige hacia el lugar de donde procede la risa.

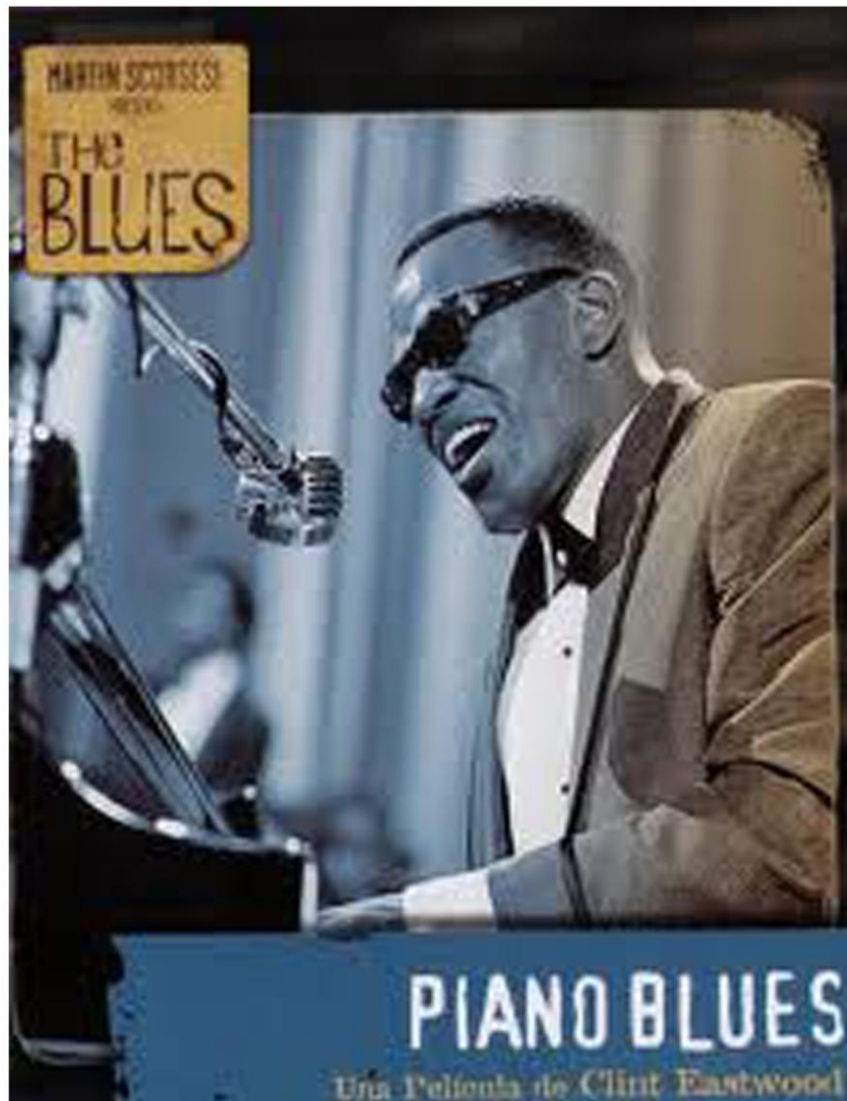
En una habitación dividida entre la oscuridad de la noche, que observamos a través de una venta, y la luz que entra por otra ventana, Byron encuentra a Vanessa al fondo, en la parte que es de día, tumbada sobre un sofá y sonriendo. Al intentar acercarse a ella se vuelve a esfumar. Eso le hace recordar un cuadro que había pintado con anterioridad con el título de *“Un día de verano”*. En la siguiente escena Byron busca entre sus cosas en la buhardilla dicho cuadro. Allí estaba. Es el giro que provoca lo que va a ocurrir a partir de ahora.

Una combinación de planos cortos de la cara de Byron, de la paleta con los colores y el pincel, y detalles de lo que está pintando, desembocan en

la imagen final de la obra que acaba de pintar. Guiado por su imaginación y las ganas de volver a estar al lado de Vanessa pinta este cuadro en el que aparecen ambos junto al piano, él abrazándola. Al despertarse ve que sólo aparece él en el cuadro, Vanessa no está.

En un segundo plano, suena la música del piano, y mediante una panorámica nos muestra a Vanessa sentada frente al mismo en una habitación al fondo. Se dirige hacia allí. Esta vez puede sentarse junto a ella y tocarla, deseando que ojalá fuera real. Ella le abre los ojos con lo que le dice: acepta lo que tenemos y quédate conmigo ahora. De nuevo un paneo nos acerca al desenlace de la historia: en la habitación del fondo junto al piano aparecen los dos y en el cuadro ya tampoco está él, sólo el piano. Byron se hace ilusiones, pero Vanessa le hace ver que no es posible a menos que lo cree él. Lo que le hace darse cuenta finalmente de la realidad es que cuando la coge en brazos para llevársela a la habitación, se desvanece de sus brazos. Pintar es la única manera que tiene de vivir 'junto a ella'.

La siguiente escena nos muestra el cambio que se ha producido en la vida de Byron. Está teniendo lugar la inauguración de la exposición de sus nuevos cuadros. En una muestra de varios planos de los cuadros vemos que él siempre aparece junto a ella. Y es que Vanesa vive en sus pinturas. Tras una conversación con Teddy, aparece junto a Byron una mujer vestida de negro y oculta bajo un sombrero con velo, y junto a ellos un cuadro que muestra ese mismo momento de la vida de ambos. Es Vanessa, y Byron le dice que pintará una vida para ambos.



34. PLANO BLUES

(PLANO BLUES, 2003)

34.1 Análisis

La segunda 'rara avis' de la cinematografía de Clint Eastwood es un documental dentro del ciclo *"The Blues"*. Esta pequeña saga de documentales fue promovida por Martin Scorsese para rendir homenaje a un estilo tan propiamente americano como es el *blues*, aunque hunda bien sus raíces en los ritmos africanos.

Sabedor del interés que Eastwood siempre ha tenido en este género musical, Scorsese ofreció al californiano la posibilidad de dirigir uno de estos documentales. Clint no lo dudó y se lanzó a poner la mirada sobre un aspecto particular del *blues*, esto es, lo que un instrumento como el piano había aportado, aporta y aportará a este tipo tan particular de música.

Eastwood realiza un documental sin ambajes ni pretensiones y, si bien lo primero puede ser un aspecto positivo, puesto que genera la naturalidad y el clasicismo que Clint sabe aportar; el segundo hace, sin embargo, que la cinta sea una de las menos agraciadas de la serie *"The Blues"*. Eastwood parece rodar casi sin guión, simplemente juntándose con leyendas vivas del *blues* que tocan el piano y, sirviéndose de sus amplios conocimientos sobre la materia, entablar una especie de conversación, que se queda a medio camino de la entrevista.

Se pone por encima de todos los entrevistados a Ray Charles, a quien Eastwood mantiene su presencia durante más minutos, seguramente por ser el más reconocido de todos los artistas. Así busca la complicidad del espectador pero ni siquiera estos momentos son los de más calidad del documental, puesto que Charles alarga demasiado sus respuestas y Eastwood le tiene que interrumpir para no adormecer a los espectadores.

Dr. John, Marcia Ball y Jay McShann son los otros invitados especiales de Clint Eastwood en este proyecto. El de Carmel no se impone restricciones a la hora de afrontar el montaje y realiza varias interrupciones en las entrevistas para introducir otras, dando como fruto saltos hacia adelante y hacia atrás. No se trata de *flashback* y *flashforwards*, puesto que no afronta ni pasados ni futuros, sino que son sólo complementos que Eastwood cree necesario introducir para terminar de explicar un apartado concreto del *blues*.

Eastwood se hará un pequeño autohomenaje con la introducción de un par de secuencias de *"El Aventurero de Medianoche"*, cuando Ray Charles recuerda el *Grand Ole Opry*. Se ve este mítico recinto al principio desde fuera y después en un conciso plano interior, para pasar directamente a una actuación donde Red Stovall toca el piano. Lo curioso es que esta actuación, en realidad, no se enmarca dentro del *Grand Ole Opry* dentro de *"El Aventurero de Medianoche"*, sino en otro recinto mucho más pequeño.

Una pequeña distorsión para un documental que no está a la altura de lo que Eastwood ha sido capaz de hacer a lo largo de toda su filmografía. *"Quizá le venció la prisa, atrapado entre dos proyectos personales tan ambiciosos como 'Mystic River' y 'Million Dollar Baby'. Sea por lo que sea,*

*'Piano Blues' constituye un documental desangelado, superficial y átono, sin apenas elaboración ni ritmo alguno*²²².

34.2 Sinopsis

Introducción con imágenes de un piano, hablando sobre este instrumento musical, quién lo inventó, cuándo, cómo se elabora, con otras imágenes de su fabricación y de antiguos conciertos de virtuosos del piano.

Un fundido a negro nos muestra una imagen de Clint Eastwood tocando el piano, vestido de manera informal con uno de sus típicos polos y en zapatillas deportivas, y una voz en *off* hablando del piano y su influencia en las raíces de la música estadounidense: el *blues*. Esto intercalado con imágenes del músico invidente Raymond Charles llegando al estudio donde se encuentra Clint. Cuando se acaba la voz en *off*, diciendo que numerosos pianistas han dejado una profunda huella en el *blues*, se produce el encuentro entre Raymond y Clint Eastwood.

Clint entrevista en persona a diferentes músicos. Comienza con Ray, como se le conoce por su nombre artístico, ambos sentados frente al piano. Hablan sobre cómo se interesó Ray por la música gracias a un vecino que tenía en el pueblo de Florida donde vivía. Él fue quien le enseñó a tocar una melodía con un solo dedo y Ray le hace una demostración de cómo fue. Después se suceden imágenes de un concierto de Ray.

Continúa la entrevista hablando de cómo se introdujo en el mundo de la música. Su vecino, Wally Pitman, le permitió observarle mientras

²²² AGUILAR, Carlos (2009): *Clint Eastwood*. Madrid. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas. Pág. 249.

tocaba, y de él y de los viejos pianistas del *blues*, como Albert Ammons o Pete Johnson, nació su inspiración.

Imágenes de pianistas especializados en el estilo musical conocido como *buggy buggy*.

Ray continúa contando su historia. Eastwood introduce el tema de que los jóvenes que quieren tocar *blues* hoy en día lo hacen con el ordenador. Tras un concierto de un pianista de *blues*, continúa la entrevista hablando de otros músicos de blues. Y se sucede una secuencia de imágenes de vídeo de un cantante y un pianista de *blues*.

Ray habla sobre los dos tipos de música que había en su época: *blues* y *country western*. Habla del *Gran Old Opry* mientras se muestran imágenes del lugar de una película de Eastwood que le dice que una vez rodó allí.

Clint Eastwood le explica a Ray sobre qué va el documental, una especie de historia del *blues*, de cómo se originó, hablando con gente como él y como llegaron al *blues*. Hablan de Joe Adams, el rey del *blues* en California en los años 40 y 50, como paso previo a un concierto del propio Joe Adams.

En la continuación de la entrevista comentan la influencia de la música que se cantaba en la iglesia evangélica en el *blues*.

Continuación del concierto de Ray Charles.

Cambio de protagonista. Ahora Eastwood entrevista a Dave Brubeck. Éste le dice que los espirituales y el *blues* tienen cierta relación. Dave toca una canción en el piano frente al que están sentados durante la entrevista

con Eastwood. Al final cuenta la historia de cómo se dio a conocer gracias a una pianista famosa en la época, Clio Brown, que le presentó a Art Tatum, según Dave uno de los mejores músicos que jamás ha habido. Para poder apreciarlo se muestran unas imágenes históricas de Art Tatum durante uno de sus conciertos.

Volvemos a la entrevista de Clint a Ray. Le introduce en la historia de Dave y su anécdota con Clio Brown y Art Tatum. Intercalando imágenes de Art Tatum continúan hablando sobre él. Ray cuenta una anécdota sobre Art Tatum, que a veces se estaba tomando una cerveza y continuaba tocando únicamente con la mano izquierda. Según Ray, de los pianistas que ha escuchado, el que más se le asemeja es Oscar Peterson. Aquí se introducen imágenes de dicho pianista y a posteriori Eastwood y Ray bromean sobre lo bueno que era. El director le pide al músico que toque alguno de sus primeros *blues* que le influyesen.

Eastwood le pide que le hable de Nat King Cole, su músico favorito, aunque la mayoría de la gente lo conocía como cantante. Ray confiesa que en sus comienzos intentaba imitarlo. Se intercalan fotos y vídeos de Nat King Cole y continúan hablando de él y la elegancia de su música.

Un corte y cambio de plano nos sitúa en otra canción interpretada en directo por Ray mientras Clint le observa, esta vez de pie. El final coincide con el director dándole las gracias y un fundido a negro que nos conduce hacia otra escena en otro estudio de grabación.

Mientras suena una música de fondo, la voz en *off* habla de la aportación de los pianistas oriundos de Nueva Orleans al *blues* y vemos imágenes de Eastwood llegando a una sala donde le esperaban otros músicos. Cuando acaba de sonar la música, Clint entrevista a Dr. John, que

cuenta que una tía suya le enseñó a tocar el *buggy* de Tejas y cómo, a continuación, se fue introduciendo poco a poco en el estilo de *blues* característico de Nueva Orleans. Mientras le va contando su historia, va haciendo pequeñas demostraciones de cuál era la música que le gustaba. Se intercala con imágenes de sus músicos favoritos, como Profesor Long Hair, al cual vemos en la siguiente imagen contando una historia de cómo reparaba las cuerdas rotas de los pianos, para acabar tocando y cantando una canción.

La siguiente escena se inicia con una nueva entrevista de Clint Eastwood a Marcia Ball, una pianista que se crió en la tierra del *blues*. Además en su familia había muchos músicos que le inspiraron, junto con el Profesor Long Hair. Clint le pide que toque algo y ella interpreta su canción favorita.

Continúa la entrevista con Dr. John hablando de Farshad Domino. A continuación vemos un concierto de él. La conversación con Marcia continúa con Clint contándole una anécdota de una historia que había vivido junto a Farshad: le lleva a unas praderas de un parque nacional en el estado de Wyoming e instalan un enorme piano para que Farshad lo toque. Mientras estaba tocando, de repente todo el mundo se detuvo, y había un grupo de arcos mirando con las cabezas ladeadas. En cuanto dejó de tocar se fueron. De nuevo imágenes de un concierto de Domino se suceden tras la conversación con Marcia Ball.

Unos pies sobre los pedales de un piano se mueven al compás de la música que suena. Es de nuevo el Dr. John, interpretando una de sus canciones.

Willie Perkins es el siguiente entrevistado, aunque es él mismo el que dice que al principio se llamaba Pinetop. Eastwood se presenta ahora con una americana azul marino sobre su polo gris. Su primera pregunta es que de dónde cree que surgió el *blues*, del *gospel* o de las iglesias, y él le contesta que el *blues* tuvo un hijo y le llamaron *rock and roll*.

Unas imágenes de un film muestran a un grupo de hombres hablando del *blues* como una medicina. De nuevo una voz en *off* sobre imágenes de varios pianistas habla sobre la aparición del *blues* urbano.

Volviendo al escenario donde Clint entrevistó al Dr. John, se sienta ahora al piano Henry Gray, interpretando una canción. También en su caso fue una señora vecina de su barrio la que le influyó para convertirse en músico de *blues*, ya que su madre era religiosa y su padre diácono y no le dejaban tocar en su casa. A continuación le vemos en uno de sus conciertos.

Jay McShann es el siguiente pianista de *blues* con el que Eastwood se sienta a conversar sobre este estilo musical y el resto de estilos con los que se le relaciona. Pero Jay confiesa que él sólo tocaba *blues*, lento o rápido, pero *blues*, y le vemos tocando en unas imágenes antiguas que terminan fundiéndose, también el sonido, con el momento de la entrevista en el que McShann toca y canta en directo.

De nuevo la voz en *off* entra en escena para introducir el tema del *blues* pianístico. La imagen nos muestra a otro pianista, Pete Jolly, que también fue cautivado por la música de Albert Ammons y aprendió a tocar yendo a clases de piano y repitiendo lo que oía en los discos.

En una intervención en solitario, Clint Eastwood habla sobre su visión del *blues* y el *jazz* como las genuinas artes estadounidenses.

Intercalando planos de conciertos, el director habla de su experiencia con el *blues*, la música con la que se crió y comparte sus impresiones de nuevo con el Dr. John, que vuelve a tocar el piano en varias ocasiones durante la grabación del documental.

Dave Brubeck vuelve a interpretar otra canción. Y Willie Perkins, a pesar de que le dieron una puñalada en el brazo y no puede tocar igual, acepta la petición de Clint de tocar el *buggy*. Dave y McShann también tocan juntos un fragmento.

Con un fundido a negro la historia vuelve al primer protagonista del documental, Raymond Charles, para puntualizar sobre lo que evoca el *blues*, y continúa con pasos cortos por escenas de los diferentes músicos que han sido protagonistas del documental interpretando diferentes temas, incluidos los que se presentaron mediante imágenes de archivo.

Para acabar Ray Charles interpreta la canción patriótica llamada "*America The Beautiful*". Se trata de la canción de Estados Unidos más conocida, por detrás del himno nacional "*The Star-Spangled Banner*". Su popularidad creció a raíz de los atentados del 11-S, llegando a interpretarse en eventos deportivos junto con el himno nacional.

Con la actuación de Ray y el fundido a negro se pone fin al documental.

IV. BLOQUE ANALÍTICO



1. LA NARRATIVA DE CLINT EASTWOOD. SELLO Y APUESTA ESTÉTICA ÚNICAS EN LA DIRECCIÓN

A partir de esas páginas vamos tratar de implementar los hallazgos que hemos observado en la cinematografía de Eastwood dentro del fenómeno narrativo audiovisual. No expondremos complicadas especulaciones sobre la cuestión narrativa, puesto que la literatura es ya lo suficientemente amplia y demostrada en esta materia, pero sí focalizaremos nuestros hallazgos sobre el cine *eastwoodiense*.

Clint Eastwood sin duda es uno de los nombres con más eco dentro de la meca del cine, Hollywood, es bien conocido por dos de los personajes que más atracción han tenido sobre el público: Harry Callahan y el vaquero de los *western*, tanto americanos como europeos.

No deja de ser cierto que los personajes interpretados por Clint en los *western* han sido bien distintos y diferenciados, pero su aportación a este género temático ha unificado su figura como la del vaquero o pistolero o justiciero del antiguo y lejano Oeste.

Era, además, objetivo de nuestro estudio el que la búsqueda de estilemas no abarcara todas las obra cinematográficas del californiano. Es evidente que el estudio pormenorizado de las mismas que hemos llevado a cabo en los capítulos anteriores de la presente tesis no puede caer en saco roto, pero también es cierto que la metodología detallada al comienzo nos

lleva a pensar que una focalización adecuada sobre las obras de Eastwood puede ser no sólo suficiente sino recomendable.

El tiempo, “ese juez insobornable que da y quita razones”, como afirmaba un ínclito locutor deportivo español, ha jugado a nuestro favor en ese sentido. Hemos encontrado tres obras lo suficientemente representativas y lo suficientemente distanciadas como para ser objeto de nuestro estudio.

Por tanto, ajustamos nuestro foco sobre “*El Fuera de la Ley*” (1976), “*Sin Perdón*” (1992) y “*Gran Torino*” (2008) que en un lapso de 32 años podemos considerarlas significativas como para poder extraer los estilemas que vayamos encontrando en nuestro camino.

La metodología que vamos a utilizar será la misma que hemos usado hasta este momento. Es decir, el análisis del proceso intelecto-creativo para su posterior desmenuzamiento en estilemas únicos. El conglomerado de los mismos nos ofrecerá una visión global y a la vez personal del cine de Clint Eastwood, a buen seguro diferente al de otros autores o creadores.

Es obvio que el estudio de esta narrativa audiovisual, desgranándola y desnudándola convenientemente, nos ayudará a delimitar la distancia entre un director bueno de uno que da un paso más allá. Éste ya será un autor que creará escuela a través de sus realizaciones, es decir, a través del cómo y del porqué de su forma de actuar y realizar.

La elección de las películas mencionadas anteriormente nos supone además una buena manea de observar también la evolución de Eastwood a los ojos de la industria cinematográfica, en especial la estadounidense. Si en “*El Fuera de la Ley*” encontramos la imagen de un actor advenedizo a la dirección, con “*Sin Perdón*” Eastwood obtendrá el éxito y el reconocimiento

de Hollywood. Por último, *“Gran Torino”* conllevará la aceptación del público de una cinta a la que la Academia dio la espalda por razones espurias.

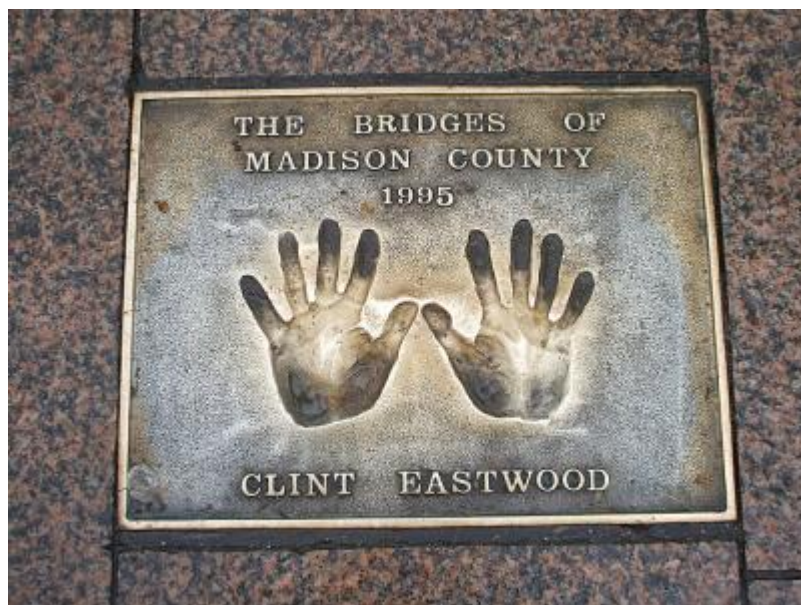
Es por tanto a través de los elementos que configuran la narrativa audiovisual, esto es:

6. Acción.
7. Personajes.
8. Espacio.
9. Tiempo.
10. Sonido.

Y a través de las instancias narrativas existentes:

3. Autor.
4. Lector.

Como afrontaremos nuestro detallado estudio de las tres películas más representativas, según nuestra opinión, para establecer el estilema de Clint Eastwood y que nos facilitan su análisis de forma grupal al tener similares características en sus personajes, y en su empeño en el género a través del tema, las acciones y sus anhelos.



2. CREACIÓN DE LA HISTORIA Y EL DISCURSO

Los hechos que transcurren en una historia, como estableció Aristóteles, forman parte de la disposición de incidentes. Estos sucesos se erigen como acciones o acontecimientos que conllevan cambio de estadio en la coyuntura actual, pudiendo ser positivos o negativos desde el hecho inicial.

Esta situación de partida puede ser representada como el inicio de la historia que se va a desarrollar desde ese momento o se puede establecer como una pequeña trama en sí. Tomemos como ejemplo las primeras escenas de la película *“Goldeneye”*, donde James Bond, 007, acompañado por Alec Trevelyan, 006, irrumpe en una base soviética para realizar una misión.

Todo marcha bien hasta que saltan las alarmas, mientras que ambos hombres realizan su incursión, y se ven rodeados por militares soviéticos. Trevelyan es capturado y abatido con un disparo en la cabeza, mientras que Bond reduce a la mitad el temporizador de los explosivos que han colocado. Después de una secuencia espectacular, propia de la saga, Bond escapa, pero ya sabemos quién es, o era, 006, que los enemigos son los soviéticos y que la acción de Bond de acortar el tiempo de los temporizadores ha tenido mucho que ver en la fuga del agente británico al servicio de Su Majestad.

Hablaremos de núcleos, si se constituyen en parte esencial del suceso, o hablaremos de satélites si, por el contrario, no lo son. En este caso se

realizan por los existentes que llegan a ser agentes operativos del hecho y que efectúan actos o acciones previamente citadas. También pueden ser definidos como sujetos con potencia que nos llevan a los acontecimientos.

Cuando hablamos de existentes podemos referirnos tanto a personajes como elementos de la escena o secuencia. Podremos referirnos, por tanto, a una clara distinción entre diégesis (contar el hecho) y mímesis (mostrar el hecho) según diferenciamos entre la narración en su propia esencia, la relación del suceso y la representación, y a la suya, de forma no mediatizada.

Tras esta introducción sucinta en forma de la teoría narrativa audiovisual con relación a lo que denominamos como historia, es el turno de exponer y explicar la estructura de las tres películas escogidas, en cuanto a la creación de la historia y discurso correlativo.

"El Fuera de la Ley" comienza con un pequeño prólogo sobre cómo los 'Botas Rojas' asaltan la granja de Josey Wales, prenden fuego a su casa y matan a su mujer y a su hijo. Impotente, el granjero no puede hacer nada y cuando recobra el sentido sólo pueda enterrar los cuerpos de la familia que ya nunca más volverá a tener.

Wales comienza a ensayar su puntería ante un palo que va perdiendo astillas a medida que el granjero va afinándola. En estado de abatimiento, Wales recibe la visita de un grupo de soldados confederados que le invitan a vengarse de los 'Botas Rojas' uniéndose a ellos. A partir de ahí, sobre los títulos de crédito y con las imágenes viradas en azul, se suceden las correrías y batallas del grupo al que pertenece Wales contra el ejército de la Unión.

Al acabar los créditos, la imagen recupera todo su color y el grupo de confederados se rinde al ejército *yankee*. Todos menos Josey Wales, que decide ser un fuera de la ley hasta que venga la muerte de su mujer y de su hijo. Cuando los confederados ya han entregado las armas, los unionistas aprovechan para dispararles a traición. Josey trata de impedirlo pero sólo consigue que el miembro más joven del grupo salga del lugar con vida, pero mortalmente herido.

A partir de ese momento, los 'Botas Rojas' se hacen cargo de la búsqueda y captura, muerto o vivo, del fuera de la ley Josey Wales, puesto que supone una amenaza para los Estados Unidos de América, recién creados.

Esa es el principio de la historia, *grosso modo*, de "***El Fuera de la Ley***". El 'qué' contado sería el siguiente:

1. Presentación de la historia:

Josey Wales y Jaime tienen que huir de los botas rojas y el fuera de la ley demuestra ser más listo que sus perseguidores. Primero rompe las amarras de la barcaza que los transportaba de un lado al otro del río y después utiliza el cuerpo de Jaime, a cuyas heridas ha sucumbido, para despistarlos y volver a ganar tiempo.

2. Primera necesidad:

Poco antes de morir Jaime, dos cazarrecompensas les sorprenden y les quieren apresar. El joven finge un delirio con el que da la ocasión a Josey Wales de acabar con uno de los hombres, mientras que Jamie hace lo propio con el otro.

3. Nueva presentación:

Tras quedarse solo, Wales conoce al indio Lone Watie, al que se presenta en una larga secuencia en el que el indio explica como ha ido a parar hasta allí.

4. Segunda necesidad:

Wales tiene que afrontar un nuevo intento de ser apresado por dos hombres que tratan de violar a una mujer india, de la familia navajo. El fuera de la ley les abate sin miramiento, escapando del lugar, junto con la navajo, que también se une al grupo.

5. Primer contratiempo:

Josey Wales, junto con los dos indios y un perro que también se ha unido al grupo, acuden a la ciudad para abastecerse de provisiones. Allí es reconocido por un vendedor de 'elixires mágicos', que cruzó con él en la barcaza del río. Josey tiene que huir a toda prisa, puesto que los 'Botas Rojas' se encuentran en la ciudad y parten en su búsqueda.

6. Tercera necesidad:

Josey busca un lugar seguro donde evitar a los 'Botas Rojas'. En su huida, rescata una anciana y su nieta, que habían caído en poder de los comancheros, y que estaban a punto de violar a la joven. Todos juntos ponen rumbo a Blood Butte, donde Wales podría ocultarse en el rancho del hijo de la anciana que ha rescatado.

7. Segundo contratiempo:

Wales y su grupo llegan a Blood Butte y el fuera de la ley pronto tiene que resolver otra disputa. Dos cazarrecompensas están en el pueblo y uno de ellos trata de matar a Wales. Éste lo despacha por su rapidez con la pistola, mientras que su compañero huye para avisar a los 'Botas Rojas' de su presencia en la zona.

8. Cuarta necesidad:

Wales tiene que resolver un contencioso con el pueblo comanche, puesto que la finca de Rio Santo se encuentra dentro de los límites del poblado. Para ello se entrevista con el jefe indio 'Diez Osos', que ha secuestrado a dos de los hombres que desde Blood Butte les han seguido a Rio Santo. El diálogo entre ambos hombres acaba con un pacto de paz.

9. Tercer contratiempo:

Después de hacer el amor con Laura, que le ha declarado su amor, Josey Wales quiere partir de la finca puesto que sabe que su presencia los pone en peligro a todos. A los pocos pasos de iniciar su marcha, los 'Botas Rojas' se interponen en su camino. Comienza una lucha encarnizada, en la que Wales recibirá la ayuda de todos sus amigos desde el caserío donde están hospedados para salir victoriosos. Pero Terril consigue escapar y Wales sale tras él hasta que le da caza y acaba con él, ensartándolo en una espada.

10. Tercer contratiempo:

Wales, que ha recibido un balazo, cree que ya tiene vía libre pero en la taberna de Blood Butte se encuentra con Fletcher,

que ahora es *ranger* de Texas, junto con dos agentes más. El antiguo sudista no tiene más que dar la voz de alarma para que su antiguo compañero sea apresado, pero aparenta no reconocerle hasta el final, cuando le manda un mensaje en clave para que sepa que no le buscará más si él no se enfrenta a las autoridades. Wales capta el mensaje y se aleja para reunirse con toda su 'familia' en Rio Santo.

Si analizamos "*Sin Perdón*", encontraremos una estructura similar:

1. Estado inicial:

William Munny es un conocido criminal que fue redimido por su esposa, la cual murió víctima de la viruela.

2. Presentación de la historia:

En Big Whiskey, una prostituta es rajada por uno de sus clientes, al no querer satisfacer sus peticiones. Un compañero del cliente le ayuda a rajarla y, tras un forcejeo, son reducidos primero y apresados después por el *sheriff* de la ciudad. El castigo se queda en la provisión de caballos para el dueño del bar, lo que las meretrices creen que no es suficiente y ofrecen una recompensa por su cuenta, por la vida de los dos hombres.

3. Primera necesidad:

William Munny vive en una granja criando cerdos, junto con sus hijos. Munny recibe la oferta de 'Scofield' Kid para ir a Big Whiskey a matar a los dos vaqueros. Munny declina la oferta inicialmente pero, tras comprobar que los cerdos

que cría están enfermos y que no tiene ingresos, parte en busca de Kid.

4. Segunda necesidad:

William recluta a Ned, su antiguo compañero de correrías pistoleras, para que le acompañe en la caza de los vaqueros. Tras un pequeño incidente con Kid, que los dispara por no reconocerles, los tres hombres se unen y parten hacia Big Whiskey.

5. Primer contratiempo:

Bob 'El inglés' llega a Big Whiskey con la intención de matar a los dos vaqueros y cobrar la recompensa de las prostitutas. El *sheriff* 'Little' Bill es avisado por sus ayudantes y sale a recibir al cazarrecompensas. Le desarma y le propina una paliza que sirva de escarmiento al resto de hombres que se atrevan a atender la llamada de la recompensa. Finalmente, Bob 'El inglés' es expulsado de Big Whiskey.

6. Segundo contratiempo:

Munny, Ned y Kid llegan a Big Whiskey pero 'Little' Bill los identifica como cazarrecompensas y le da una paliza a Munny, que escapa por poco.

7. Tercera necesidad:

Tras recuperarse, Munny y sus dos compañeros van a matar a uno de los vaqueros para cobrar la recompensa. Lo hacen pero Ned anuncia su retirada puesto que ya no se siente capaz de matar.

8. Tercer contratiempo:

Ned es capturado cuando ya emprendía el camino de vuelta y 'Little' Bill comienza a torturarlo.

9. Cuarta necesidad:

Munny y Kid localizan y matan al segundo de los vaqueros con lo que terminan su encargo y pueden recibir la recompensa.

10. Cuarto contratiempo:

Cuando Munny recibe el dinero, también recibe la noticia de que Ned ha muerto a manos de 'Little' Bill. Munny vuelve a beber después de mucho tiempo y anuncia que irá a vengarse.

11. Quinta necesidad:

Munny acude a Big Whiskey para perpetrar su venganza. Mata a todo el que se le pone por delante, incluido 'Little' Bill, y advierte a los habitantes del pueblo de que les matará a todos si se interponen en su huida.

12. Resolución final:

El mismo plano con que se abría la película anuncia ahora que Will Munny se fue de la granja y fue un próspero comerciante. La madre de la que fue su mujer, acudió a visitarle pero no le encontró y se preguntaba por qué su hija se casó con un hombre así.

Y, por último, también observamos un patrón similar en el caso de *"Gran Torino"*.

1. Estado inicial:

Walt Kowalski celebra el funeral de la muerte de su esposa. Su carácter le hace estar distante de sus hijos y vive la viudedad en soledad. Además, Kowalski se siente sólo en su propio barrio, en el que los nuevos vecinos son orientales.

2. Primer contratiempo:

Uno de los jóvenes orientales, que es vecino de Kowalski, llamado Thao, entra en una de las bandas callejeras, comandada por un primo suyo. Su prueba de bautismo es robarle a Walt el Gran Torino que guarda en su garaje como un tesoro. El veterano de la Guerra de Corea intercepta al joven pero antes de que le dispare con su escopeta, Thao escapa.

3. Segundo contratiempo:

El primo de Thao, Araña, vuelve a verle para presionarle a que forme parte de su banda. La tensión va en aumento hasta que Walt llega con su escopeta y los desaloja a todos.

4. Primera necesidad:

Walt se convierte en el 'nuevo' *sheriff* del barrio y los vecinos le alaban por ello. El anciano no tiene un título legal pero sí moral por lo que se hace cargo de resolver situaciones peligrosas, como la que acontece a Sue, la hermana de Thao, con unos pandilleros.

5. Segunda necesidad:

Al verse abandonado por su familia, Walt va a encontrar en sus vecinos de la etnia Hmong a sus aliados más firmes. El

anciano se va a encargar de que tanto Thao como Sue tengan una vida normal, sin las amenazas de las pandillas. Sobre todo con el chaval, al que acoge como a un hijo y le da trabajo en su casa, ayudándole a reparar cosas.

6. Tercer contratiempo:

El estado de salud de Kowalski empieza a no ser bueno. Ha tosido sangre en varias ocasiones pero ahora, además, ha recibido unos análisis que no presagian nada bueno para él.

7. Cuarto contratiempo:

Thao, que ahora tiene trabajo en la construcción gracias a Walt, es atacado por su primo, que le llega a apagar un cigarro en la cara.

8. Tercera necesidad:

Walt busca venganza y acude al piso de los pandilleros, cuando todos, menos uno, se han ido. Le propina una paliza al que queda y les advierte que dejen en paz a Thao.

9. Quinto contratiempo:

Araña y sus secuaces tirotean la casa de Thao, secuestran a Sue y la violan.

10. Cuarta necesidad:

Kowalski planifica su venganza junto con Thao pero, en el último momento, le deja encerrado en el sótano de su casa. El anciano acude a la casa de los pandilleros donde se deja matar delante de muchos testigos, con lo que la policía ya puede actuar contra ellos.

11. Resolución final:

Walt Kowalski es enterrado delante de su familia y de sus vecinos Hmong. Su testamento le deja su casa a la Iglesia local y el Gran Torino a Thao, que ahora podrá ser feliz en el barrio.

Estos tres *westerns* siguen un patrón común, abstrayendo los datos hasta ahora mostrados. De forma paralela, discurren estas tres historias, debido, sobre todo, a que Eastwood sabe cuál es la fórmula del éxito, puesto que, de hecho, *"El Fuera de la Ley"* fue su gran primer éxito comercial. No es la séptima arte una ciencia exacta, ni mucho menos, pero Eastwood no dudó en utilizar sabiamente estas fórmulas para calar en lo más hondo de la crítica y el público:

1º. Estado inicial:

Que es una acción satélite y cuya función es la de aportar información al espectador acerca del contexto general y sobre la historia que va a discurrir. A modo de prólogo, no pretende hacer avanzar la historia, sólo aportar datos.

2º. Planteamiento de la acción núcleo:

Es decir, aquel problema que el protagonista, siempre encarnado por Clint, va a tener que resolver, fundamentalmente por el camino de las armas.

3º. Mejora o empeoramiento de la situación:

En formas de situaciones o peripecias que hacen que la resolución de conflicto esté más cerca o más lejos. Normalmente se produce en forma de duelos y siempre se

producirá un empeoramiento de la situación justo antes de la resolución de la historia.

4º. Resolución final de la historia:

Siempre feliz, aunque incluso eso conlleve la muerte de Clint o que siembre un pueblo de cadáveres. Se cumple el objetivo planteado y se plantea una pequeña escena o secuencia a modo de epílogo.

Ésta es la estructura que a Clint Eastwood le ha proporcionado el éxito tanto en Hollywood como en todo el mundo. No va a haber historias satélites puras, puesto que todo lo que ocurre estará relacionado con la trama principal, incluidos los prólogos. Es en torno a Clint, protagonista de todas las historias, sobre el que gira el argumento, las acciones y los personajes. Hacemos especial hincapié en el prólogo de *"Sin Perdón"*, que también presenta la historia de las prostitutas en su prólogo pero, sin lugar a dudas, este evento también determina las acciones que William Munny va a llevar a cabo.

No estamos hablando de películas que formen parte de una saga, como los *"Indiana Jones"* de Steven Spielberg o los *"James Bond"* de los Broccoli, pero al ser películas pertenecientes al mismo género, el *western*, el espectador recibe estas historias con un *background* anterior que le hace menos proclive a la sorpresa. Algo que sí que puede pasar en los anteriores ejemplos, sobre todo cuando se ve una de sus películas por primera vez.

Por tanto, los prólogos no son elementos engañosos para el público sino que saben que son elementos informadores que les plantean un estado inicial del argumento que, desde ese momento, va a empezar a avanzar. Si, por ejemplo, nos referimos a *"El Fuera de la Ley"* podremos deducir que el

argumento se basa en alguien que no respeta las leyes, que las contradice o que lucha para que cambien. El prólogo inicial nos aclara todas las dudas de golpe sobre por qué Josey Wales va a ser un *outsider* y las razones que le van a llevar a combatir el sistema.

En "*Sin Perdón*" el título ya nos indica que alguien no a recibir ningún tipo de enmienda para los pecados que haya cometido. El cartel de la película nos ayudará a enmarcar la cinta dentro del viejo y lejano Oeste, cuando las disputas se resolvían con pistolas y las leyes eran violadas con insistencia por la falta de autoridad. La presencia de Clint Eastwood en la película desata el imaginario colectivo acerca del *western* y lo que en la película pueda suceder.

Por último, "*Gran Torino*" alude a un coche de la casa Ford, fabricado a mitad del siglo XX. No alude a si se trata de una película sobre carreras de coches pero sí que queda claro que el automóvil de la marca alemana va a tener un papel protagonista en el metraje.

2.1. Temática

Cuando se habla de Clint Eastwood, su nombre siempre ha venido asociado a las grandes películas clásicas, como actor, y, por extensión, a su clasicismo como director. Entraríamos en una profusa, densa y seguramente inacabable discusión si, dentro de la presente tesis, discutiéramos sobre los géneros, sobre si éstos existen o si quisiéramos aportar una definición válida y universal a estas preguntas.

Consideramos muy interesante esta línea de investigación para el futuro pero no es el objeto de este humilde trabajo ni tampoco está dentro de

sus hipótesis. Nos limitaremos a expresar como género la temática expresada en los largometrajes que estamos analizando y su equivalencia con la palabra género que se extendió en Hollywood desde que casi el cine es cine.

La séptima arte se ha venido dividiendo a lo largo de su historia en diferentes sectores y segmentaciones. Por ello oímos hablar de cine clásico, de musicales, cine *indie*, *western*, cine comercial... y un largo etcétera. La propia elevación del cine a medio de comunicación social ha propiciado estas divisiones, procedentes de su funcionalidad, ya sea como mero entretenimiento, como fórmula artística, como producto industrial... y otro largo etcétera.

La palabra género, del latín *genus, generis*, se ha extendido a lo largo del mundo y a todas las artes, por lo cual se han identificado diferentes géneros según el tipo de arte al que se refiera. El cine, como arte, también posee sus propios géneros que responden con precisión a la definición de la Real Academia Española: *“cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenidos.”*²²³

Incluso la primera proyección de los hermanos Lumière, *“La Salida de los Obreros de la Fábrica”*, puede ser enmarcada dentro de un género, como es el documental. Pocos años después de que extendiera el ingenio de los Lumière, los directores pioneros se dieron cuenta de que los límites de la realidad no eran obstáculos sino oportunidades para explotar.

La ficción se apoderó de las pantallas y, junto con este salto, se desarrollaron otros temas como el drama, el terror, la comedia, el *western*...

²²³ Diccionario RAE. Disponible en web: <http://lema.rae.es/drae/?val=g%C3%A9nero> [Consultado el 14 de noviembre de 2011]

Con la creación de Hollywood, además, se popularizó el cine y se le elevó a la categoría de fenómeno de masas que, garantizaba su existencia *sine die*, aunque tuviera que pagar ciertos peajes propios de toda industria ‘al por mayor’.

Según pasan los años se va transitando por diferentes géneros que engrandecen al cine: el *vaudeville*, las comedias mudas, la épica y alguno otro que darán paso a la llamada ‘edad de oro de Hollywood’. Es aquí cuando los géneros se asientan y comienzan a recibir el calificativo de clásicos. Los cinco grandes, es decir, melodrama, *western*, cine negro, ciencia ficción y musical, copan las grandes pantallas y son completados con otros géneros posteriores en el tiempo y que sustituyen a algunos.

Es el caso del cine negro el más peculiar ya que, por sus particulares características, es difícilmente trasladable en el tiempo, aunque siempre ha habido, y habrá, producciones que traten de recrearlo con todos o la mayoría de sus elementos. Como generalización, el género policiaco y el de suspense recogen su testigo, ampliando el abánico en el que caben las realizaciones. Igualmente podríamos hablar del cine romántico y del *thriller*. Dos géneros posteriores a esta ‘edad de oro de Hollywood’, que no quiere decir que no haya obras de esta época que puedan ser enmarcadas dentro de estas dos temáticas.

Para centrarnos en la figura de Clint Eastwood y de las tres películas que estamos analizando, hay que referirse al *western* como el género americano de referencia, junto con el cine negro. Las películas enmarcadas en el Oeste estadounidense reflejan, como ningún otro género, los pilares del *American way of life* al que ya nos hemos referido en otras ocasiones y que nos llevan a enunciar el siguiente estilema:

La ideología de Clint Eastwood lo marca como un nacionalista convencido y orgulloso de sus raíces estadounidenses. Por ello, una de sus señas de identidad más constantes es la de resaltar en la temática de sus películas los valores estadounidenses y el conocido como *American way of life*, donde se exhiben como baluartes al individuo, la familia y el amor por la patria.



La individualidad, la capacidad de superación, en forma de aventura, y la superioridad de los colonos a través de las armas, forman el trébol que distingue a estas producciones. Su éxito también residió en que la mayoría de las sociedades han pasado por una etapa de colonización, ya sea como colonizador o como colonizado, con lo que el imaginario colectivo es común.

Sergio Leone o John Huston supieron ver esta realidad y así supieron enfrentar a indios contra vaqueros, al orden establecido contra los fuera de la ley o a los justicieros contra las sociedades corruptas, donde la solución pasa, casi siempre, por las armas, o por el ajusticiamiento sumario con la horca o el fusilamiento.

Los personajes como Josey Wales, William Munny o, incluso, Walt Kowalski se mueven por los *borders* de los estados o las ciudades, lo que implica el cambio continuo en el *status quo* y aporta movilidad a los argumentos. Las calles de Big Whiskey o las llanuras de los Estados Indios no son más que lugares de tránsito, por los que los protagonistas tienen que pasar pero en los que no permanecerán, ya sea por tener que huir o por continuar su camino hacia otra localización.

La búsqueda de la estabilidad es lo que moverá a los personajes, como le ocurre a Josey Wales que, tras perder a su familia, comienza una etapa nómada que sólo terminará cuando forme otro, y más extenso, bloque familiar. También le ocurre a William Munny, quien encontró en su mujer la estabilidad para dejar de ser un criminal. Su pérdida, y la tentación de una recompensa le vuelve a llevar por el mal camino hasta que vuelva a reunirse con sus hijos y emigre para transformarse en un próspero comerciante. Y otro tanto le pasa a Walt Kowalski, que también pierde a su mujer, como Wales, y que desprecia a sus hijos. Su deambular como nuevo *sheriff* del barrio terminará con la creación de una nueva familia, junto con los Hmong, aunque eso implique que él mismo tenga que morir.

Como colofón a este apartado, establecemos otro estilema íntimamente relacionado con el uso del género que hace Clint Eastwood:

El estilo clásico de hacer cine por parte de Clint Eastwood, dentro de las teorías de André Bazin, hace que los estudiosos le consideren el último cineasta clásico. Es lógica esta afirmación porque la base de su obra se cimenta sobre géneros cinematográficos establecidos y consolidados desde hace décadas. El *western* es su género por antonomasia, pero ha realizado otros títulos dentro de géneros tan estrictos como el suspense, las aventuras, lo romántico, el drama... Quizás esta preocupación por lo químicamente

puro le ha llevado, como signo personal, a no hibridar géneros, es decir, en su obra no hay mezcla de ellos, por lo que no encontraremos comedia-romántica, psico-suspense...



2.2. Simbolismos

No sabemos si Clint Eastwood es un devoto seguidor de alguna religión en particular, pero sí que queda claro que sus películas, y en concreto *“El Fuera de la Ley”*, *“Sin Perdón”* y *“Gran Torino”*, responden a una simbología cristiana evidente, aunque su presentación sea en muchos casos sibilina, en muchos otros subliminal y en algunos patente.

Empezando por la historia de Josey Wales, donde la cruz está presente desde el principio, cuando el entonces granjero entierra a su mujer y su hijo. Wales se agarra a la cruz que ha clavado en la tumba y, fruto de su dolor, se aferra a ella mientras se derrumba hasta torcerla ostensiblemente. Es un claro símbolo de que Wales abandona todas sus

creencias que hasta entonces le habían procurado una vida tranquila y pacífica.



Wales se abandona a la guerra, el pillaje y la muerte a través de las pistolas. Pero el fuera de la ley encontrará su redención con la fundación de una nueva y particular familia, que se alojará en una casa con las ventanas en forma de cruz. Es lo más parecido a una iglesia que vamos a encontrar en toda la cinta y esa cruz será el lugar elegido para la salvación de Josey Wales.



“Sin Perdón” ya lleva el simbolismo inyectado desde el título. Los protagonistas de la cinta, desde William Munny hasta ‘Little’ Bill Daggett, no van a recibir el perdón de sus pecados puesto que sus obras en la Tierra han sido demasiado viles y crueles. De hecho, las referencias a Dios por parte de Munny son constantes, como cuando le afirma a sus hijos que los cerdos que cría están enfermos porque Dios le castiga por su pasado como asesino pistolero.



Pero donde se reúnen más elementos simbólicos es, sin lugar a dudas, en *“Gran Torino”*. Aunque también hay que subrayar el aumento de elementos religiosos explícitos en la cinematografía de Clint Eastwood a medida que han pasado los años. Desde la presencia de un predicador en *“El Jinete Pálido”* hasta las aportaciones que los sacerdotes hacen a los argumentos de *“Million Dollar Baby”* y *“Gran Torino”*.

Diálogos, en estos últimos dos casos, ácidos, con dudas acerca de la fe y de la manera de afrontar un futuro donde preocupa, o no, el más allá. Si en la película sobre la boxeadora el sacerdote sufre a Frankie Dunn, en la cinta que protagoniza Walt Kowalski el cura vuelve a tener un muro enfrente que pone en duda incluso conceptos como el perdón divino.

Pero Eastwood va más allá e implanta su propia simbología cristiana dentro de la resolución del argumento. Primero hace que la confesión con el cura, el cual lleva tiempo buscándola, según él porque su difunta esposa así se lo había pedido en su lecho de muerte, sea una completa farsa. La verdadera confesión llegará cuando Kowalski encierre a Thao en el garaje.



La puerta de acceso al garaje desde la casa se asemeja a las rendijas de un confesionario, y en ese momento el veterano de la Guerra de Corea se sincera ante el Hmong como nunca antes lo había hecho con nadie. Relata sus pecados, aunque no parece que quiera expiarlos, pero sabe que va a morir y el examen de conciencia es necesario para él antes de beber el cáliz que le ha tocado.

Poco después llega el segundo momento simbólico. En el clímax de la película, Kowalski se deja abatir por los disparos de los pandilleros para salvar al barrio.

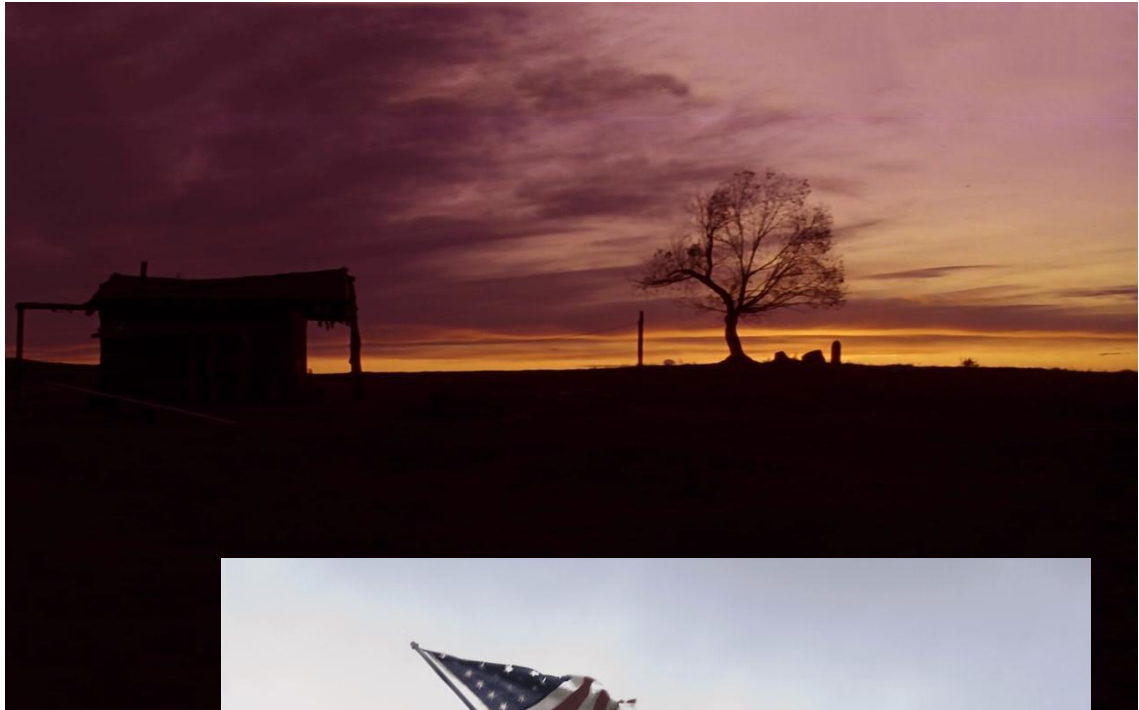


La forma de morir por parte de Kowalski no puede ser más crística. Extiende los brazos y se desploma en la calle como si hubiera sido crucificado. Al igual que Jesucristo redimió a la humanidad de sus pecados con su muerte en la cruz, Kowalski ejerce también de salvador del barrio con su muerte, puesto que implicará la entrada en prisión de los pandilleros que estaban atormentándolo.

Es la simbología uno de los puntos más trabajados por Eastwood a lo largo de toda su filmografía, pero quizá uno de los menos estudiados. Es necesaria una relectura de las películas *eastwoodianas* para obtener el sentido pleno de las mismas, algo que la crítica cinematográfica, especialmente la estadounidense, no supo ver hasta la década de los 90 del siglo XX.

Fue la crítica europea la que se dio cuenta más rápidamente de este aspecto y por eso tomó en serio mucho antes al californiano. La profundidad de sus primeras obras, aunque no todas, atrajo especialmente a los críticos de *Cahiers du Cinema*, que le auparon a la altura de los grandes directores, tanto europeos como *hollywoodienses*. Un reconocimiento justo para un actor que no se conformó con ser un busto parlante y pasó a ser

director, y con un director que no se conformó con decir acción y pasó a ser un autor con sello propio, como defendemos en esta tesis.



3. ESPACIOS

Cuando hablamos de espacios, debemos diferenciar claramente entre el espacio de la historia y el espacio del discurso. Se trata de dos conceptos distintos y consideramos su separación no sólo como necesaria sino como imprescindible.

Nos referimos al espacio implícito de la historia cuando está formado por el contratipo del espacio que está fuera de campo. Pero que también está formado por las incontables e innumerables oquedades que los significantes del lenguaje audiovisual ayudan a construir.

Por contraposición, hablaremos del espacio explícito de la historia cuando nos refiramos a todo aquello que es visible y que se ve reflejado en la propia historia. Dentro del ámbito narrativo, debemos tener en cuenta los “puntos de vista” y la “restricción de los campos” como elementos constitutivos de la naturaleza *filmica* donde enmarcamos, sin lugar a dudas, el sello autorial. Como se estableció desde Genette, se considera la focalización como característica específica y exclusiva del discurso narrativo audiovisual, validando la afirmación precedente.

Se puede afirmar sin temor a error que el lenguaje audiovisual construye textos verbo-icónicos cuyos significados son espacios simbólicos e interiores, que luchan, confirman, rectifican, modalizan o transforman el espacio físico-visible.

De la misma forma podemos hablar de la construcción de un espacio que regula las conexiones entre las funciones narrativas que no están expuestas de forma visual. Esta circunstancia se antoja como fundamental para poder proseguir con la creación de mensajes específicos para ese momento y lugar que son totalmente comprensibles por parte del espectador. Por todo lo anterior, deducimos que el discurso narrativo da lugar a los siguientes tipos de espacios:

- **Hodológico:** Da lugar a espacios psicológicos, sociales, ideológicos, intelectuales y morales por ser la contraposición al espacio matemático y al espacio abstracto. Éstos transportan el significado de la percepción espacial a ámbitos de la abstracción y simbolización. Con ellos están permitidos y legitimados tanto el análisis semiológico entre enunciación y como los elementos estructurales del relato.
- **Homogéneo:** Intercambiables, esquemáticos, sometidos a la necesidad mecánica, a la causalidad y a la discontinuidad.
- **Sintético:** Configurados por multiplex, como ocurre en la televisión.
- **Temporalizado:** Son tiempos espacializados.

Consideramos el espacio como uno de las dos correas de transmisión que originan encuentros y desencuentros de unos hombres con otros. El otro elemento, además del espacio, es el tiempo. El espacio audio-visual se desliga de los espacios escénicos, de los de la pintura o fotografía cuando cambia de plano en el interior del mismo espacio. Como propiedades del espacio distinguimos las siguientes:

5. Libertad focalizadora, es decir, la posibilidad de elegir aquello que vamos a ver en el cuadro y lo que no.
6. Fragmentación espacial.
7. Profundidad.

Podemos añadir que el espacio, además, provoca un valor añadido en el origen, ya sea por su carácter o su constitución, por lo que no sólo las matiza y, por tanto, ayuda de una manera crucial a desarrollar las situaciones que se van a dar. Como señala acertadamente el catedrático Francisco García García, el espacio *“influye en la acción oponiendo resistencia a las intenciones de los personajes...”*²²⁴

Tendremos en cuenta que el espacio del relato audiovisual se define por una serie de características:

10. Naturaleza.
11. Calificación.
12. Identificación.
13. Ubicación.
14. Caracterización.
15. Finalidad.
16. Relación interespacios.
17. Relación con los personajes.
18. Relación con los demás elementos del relato como son acción y tiempo.

²²⁴ GARCÍA, Francisco (1991): El guion en los medios audiovisuales, en *Diccionario de ciencias y técnicas de la comunicación*. Madrid. Editorial Paulina.

Tras esta pequeña introducción teórica, es el turno de la aplicación a los tres *westerns* que estamos analizando. No cabe duda de que Clint Eastwood se ha rodeado de espléndidos profesionales que han ejecutado grandes diseños de producción, lo que venimos a llamar espacios explícitos. Tambi Larsen, Henry Bumstead y James J. Murakami realizaron magníficos trabajos para construir los espacios en los que se desarrollaron estas tres cintas y también para localizar los exteriores.

No podemos en este apartado dejar de citar al otro diseñador de producción de cabecera de Eastwood, Edward Carfagno. Trabajó con el californiano en cinco de sus películas, como director, cifra que se eleva hasta el doble si contamos con otros trabajos, o bien producidos por Eastwood o bien interpretados por el de Carmel.

En las tres películas se recrean con detalle los ambientes propios del Oeste norteamericano y, en el caso de *“Gran Torino”*, los de un barrio convertido en un *ghetto* de inmigración coreana. Tan importantes como estos edificios, tomado este concepto en el sentido más amplio del término, son las localizaciones exteriores, que tanta importancia van a asumir. Las grandes praderas o las calles asfaltadas son un valor añadido más en la construcción de espacios existentes pero también en la búsqueda de los espacios psicológicos que se internen en la mente del espectador.

Según la necesidad, Eastwood dispondrá de espacios hodológicos que llegan a producir angustia (como la cárcel de *“Sin Perdón”*, los *saloons* donde se producen duelos de *“El Fuera de la Ley”* o el garaje de Kowalski), que son tranquilizadores (la granja de William Munny o el porche de *“Gran Torino”*) y así con una cantidad de calificativos casi innumerables.

Ampliando un poco la visión sobre la obra de Eastwood, también podemos observar como la transición entre espacios no plantea ningún tipo de problema para el californiano. Su obsesión por la contextualización rápida y eficaz le lleva a esgrimir planos generales, normalmente aéreos, para que el espectador se ponga en situación lo antes posible.

Estos planos, a veces incluso secuencias enteras, son también aplicados a los cambios de espacios explícitos, que Eastwood resuelve siempre con la mayor facilidad posible. La simple introducción de nuevos planos generales del nuevo espacio es considerado como suficiente por Clint como para que su público asimile el cambio.

Como ejemplo ponemos el caso de la película *“Bird”* donde el saxofonista sale de Estados Unidos para realizar una gira por Europa, concretamente en París. A Eastwood le vale con la introducción de tres planos casi fijos, de poca duración y de naturaleza estereotípica (la torre Eiffel, el Arco del Triunfo, los Campos Eliseos...), para que el espectador asuma el cambio de país.

Esta idea de espacio psicológico en las tres películas que estamos analizando, está ya presente en otras realizaciones anteriores o intermedias y consiste en, no sólo mostrar una acción de un tono u otro significativo a nivel psíquico, sino en reforzarla con formas focalizadoras que confieren subliminalmente la misma idea, subrayándola.

Este refuerzo marca, por una parte, su puesta en escena y por otra la escenografía o movimientos de los personajes. De esta forma, sus escenarios estén muy cuidados, sus decorados se montan en función de éstos y los espacios que crea desde el qué y el cómo marcan su postura personal como genio creador de los mismos. Así, Eastwood trasciende el espacio como

código para llegar al ámbito, última escala de creación de lo que genéricamente hemos llamado espacio en este apartado de la presente tesis.

El espacio trasciende los propios temas para crear ambientes que en la cinematografía de Clint Eastwood están muy marcados y son recurrentes. Pueden ofrecer la idea de claustrofobia (prostíbulo, *saloon*, garaje...), o de maldad (campamento *yankee*, casa de los pandilleros...), etcétera, según las necesidades del momento, moviéndose en un plano no sólo físico sino psicológico.

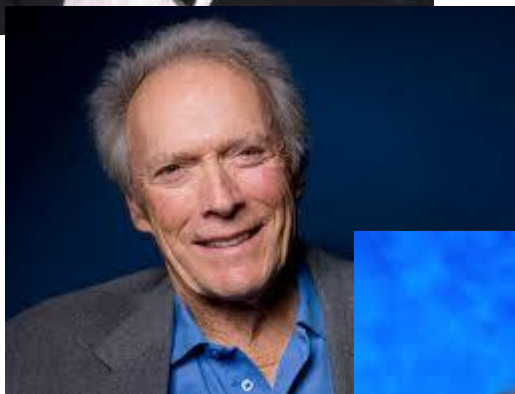
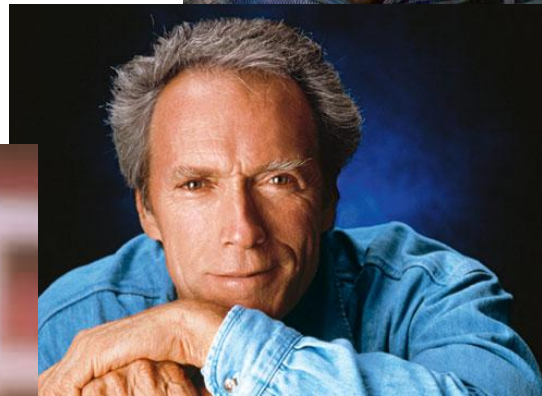
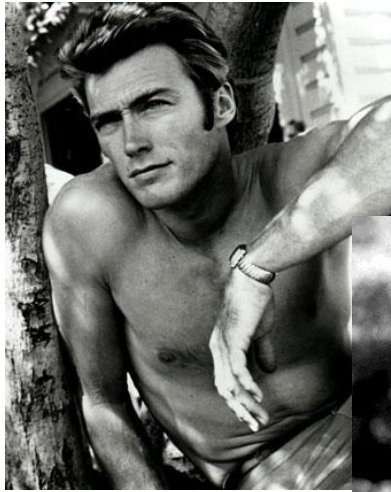
El uso correcto de estos elementos proporciona beneficios para que el espectador se identifique en cada momento con el héroe del relato y de ahí su éxito. Este estilo no es ni mucho menos nuevo, puesto que otros autores con sello propio también lo han utilizado, como por ejemplo Steven Spielberg con su saga sobre Indiana Jones.

No podemos finalizar el análisis del espacio en Eastwood sin antes hablar de dos aspectos fundamentales: la iluminación y la música. En el caso de la iluminación, su uso o falta del mismo, con todas las variables intermedias que se nos puedan ocurrir, supone un elemento reforzador del espacio, tanto explícito como psicológico. Eastwood no concibe sus realizaciones como un sumatorio de elementos técnicos sino como un todo, donde estos elementos interactúan entre ellos, tanto por adición como por sustracción.

La música es la otra faceta importante a la hora de escudriñar los espacios creados por Eastwood. El empleo de *leit motifs* en las bandas sonoras crea ambientes y atmósferas que son, por su propia definición, nuevos espacios. Las notas de una guitarra o de un piano son las que

identifican a los personajes, incluso aunque no estén presentes en la pantalla.

Esto deviene, por tanto, en la creación de espacio psicológicos, que de una forma muy sutil cala en el inconsciente del espectador, lo que podemos considerar como elementos hipnóticos creados por Clint. Tanto la iluminación como la música están dentro de este apartado y, por su importancia, posponemos su análisis pormenorizado para apartados posteriores en este espacio tesinal.



4. TIEMPO

Seguiremos en este punto los análisis de Jesús García Jiménez, Francisco García García y David Caldevilla para referirnos al tiempo. Además de los aspectos claramente enunciables, como son pasado, presente y futuro, la tipología narrativa distingue entre:

- Referente: En relación a los acontecimientos a los que se aplica la opción selectiva de cada relato.
- Narrado o tiempo de la historia: Tiempo convencional y abstractivo, recogido por la economía de la mente que resulta de la operación rodaje-montaje.
- De la narración o tiempo del discurso: Ordena el modo de contar los acontecimientos, no los acontecimientos. Es el tiempo de los significados audiovisuales constitutivos del lenguaje.
- Psicológico o interior: El de la conciencia subjetiva, es la duración interior.
- Pragmático: con dos vertientes claramente pronunciadas:
 - Del soporte: Duración real de la cinta, del visionado.

- De descodificación o “lectura”: tiempo variable, subjetivo, inversamente proporcional a la velocidad lectora y cultura del sujeto.

Si nos referimos a las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, tenemos que citar a Chatman como referente. Siguiendo a Genette y Todorov, asegura que estas dos clases de tiempo, se pueden relacionar de dos formas diferentes:

3. Orden: Con secuencias normales, donde coincide con su desarrollo; o acrónicas, ya sean analépticas o prolépticas, lo que comumente, y derivado directamente de la lengua sajona, conocemos como *flashback* o *flashforward*.

4. Duración:

- 4.1. Singulativa: Un único momento de la historia.
- 4.2. Múltiple y singulativa: Varias representaciones de varios momentos de la historia.
- 4.3. Repetitiva: Varias representaciones del mismo momento de la historia.
- 4.4. Iterativa: Una única representación discursiva de varios momentos de la obra.

El discurso narrativo de Clint Eastwood no se basa en un tiempo único, y por eso el uso de analepsis y prolepsis es frecuente, sobre todo en los *biopics*. Sus películas abarcan un tiempo narrativo mayor en la historia que el discursivo, pudiendo ser días, semanas, meses o incluso años éste último, mientras que la duración de las películas no suelen pasar de las tres horas. Además, Eastwood afronta el relato de forma lineal cuando así piensa que

puede explicar de forma holística las razones por las que se producen los hechos. Pero, como ya expusimos en *"Bird"* y en *"J. Edgar"*, no tendrá problemas en establecer saltos temporales, si así consigue explicar los hechos de forma total, dotando de una información completa al espectador.

No caeremos en la tentación de entrar en una confusión demasiado habitual como es la de no distinguir entre el bucle informativo y los *flashbacks* y *flashforwards*. La naturaleza del bucle informativo nos permite decodificar correctamente hechos de futuro cuya naturaleza no anticipa sino que nos informa de habilidades, datos, conocimientos, pensamientos de los personajes que pueden tener su importancia, incluso trascendental, en la resolución de alguna parte de la historia contada, e incluso sobre ella misma en su totalidad.

Como ejemplo podemos citar una película en la que Clint Eastwood es el protagonista, aunque no esté dirigida por él, como es *"Harry el Ejecutor"*. El detective Callahan tiene que hacer frente a un grupo llamado 'La fuerza revolucionaria del pueblo' que amedenta a San Francisco con acciones terroristas. En los compases iniciales de la cinta, Callahan acude a la demostración de un nuevo lanzagranadas, que es capaz de atravesar placas de metal de un grosor considerable.

Al final de la película, el último de los terroristas se refugia en una torre fortificada con placas de metal, protegido incluso de las balas del poderoso Magnum del inspector. Callahan entonces recurre al lanzagranadas para hacer saltar por los aires al terrorista, justo antes de que un plano aéreo ponga fin a la cinta. El espectador sabe que Callahan ha sido adiestrado en el uso de este potente arma y, por tanto, asume que el desenlace de la acción es el más lógico, evitando el desencantamiento.

El bucle informativo, por tanto, sirve al director/autor de la obra cinematográfica para establecer lazos de complicidad absoluta con el espectador que está contemplando su historia. También permite al receptor de la misma, que en este caso se identifica con el espectador, realizar aportaciones dentro de la propia historia, aunque no así del relato, puesto que, como ya hemos comentado, se encuentra acabado.

Como ya hemos comentado, el tiempo de la historia en Eastwood es mayor que el del discurso con un tiempo de decodificación muy breve, puesto que estas películas se alejan de cualquier posible interpretación metafísica y es siempre válida para todas las culturas del globo. Sin embargo, el orden del relato no tiene porqué ser lineal, y puede contar con ciertas elipsis necesarias y de frecuencia singulativa.

Debemos preguntarnos si el sello Eastwood hay que buscarlo en esta faceta puesto que es una forma novedosa de contar algo, sobre todo si la película es un *biopic*. Otros autores ya realizaron obras similares, como Quentin Tarantino con *"Pulp Fiction"*, o retorcieron el concepto espacio-tiempo, como Christopher Nolan con *"Memento"* y *"Origen"*.

No es, sin embargo, Eastwood amigo de emplear el tiempo de forma tramposa, puesto que, adherido a sus sólidos cimientos del cine clásico, el californiano sabe que este juego crea a la larga un gran nivel de desconfianza en el espectador, cuya confianza es tan difícil de mantener. En este sentido, como en otros tanto, Eastwood es deudor de sus maestros que le influenciaron a la hora de realizar sus películas.



5. INFLUENCIAS EN EL CINE DE CLINT EASTWOOD

Sin lugar a dudas, y como ya hemos comentado en los apartados iniciales del bloque práctico de la presente tesis, los grandes influenciadores de Clint Eastwood en su obra cinematográfica han sido Don Siegel y Sergio Leone. Del primero cabe destacar que heredó su forma rápida, casi vertiginosa, de rodar y una herencia en cuanto a elementos narrativos, que primero fue explícita y luego ha llegado a ser y a formar parte de la propia apuesta narrativa, o sello autorial, del propio Eastwood.

Siegel se caracterizaba por un calendario de rodaje ajustado y por un presupuesto más ajustado todavía, algo que Clint asumió como propio dentro de sus realizaciones. Siempre se ha caracterizado el californiano por exprimir al máximo los días para tener su producto lo antes posible y, además, hacerlo con los menos ensayos posibles. Los actores que han trabajado con Eastwood subrayan su capacidad para saber si la primera toma de una secuencia es buena y, de serlo, su poder de decisión y criterio para no repetir en más ocasiones la secuencia y pasar al rodaje de otra.

Eastwood ha conseguido que, incluso sus obras de mayor prestigio, se ajustarán mucho en cuanto a los días de rodaje. y así tenemos como *"Million Dollar Baby"* en poco más de un mes de rodaje estuvo terminada y lista para el montaje. Siegel enseñó a Eastwood a rodar de esta forma y, además, esto repercute en el presupuesto final, que los dos directores

siempre han conseguido reducir desde el original o, al menos, no se han excedido del previsto.

Esto sin duda fue una gran herencia para Eastwood, puesto que aprendió a ahorrar cuando su productora estaba en sus principios, agradando a los ejecutivos de las distribuidoras, y logrando un status bien visto por todos. Posteriormente, cuando ha llevado a cabo ya grandes superproducciones, Eastwood ha podido establecer un presupuesto ajustado y, con bastante menos dinero que otros directores, ha sacado adelante productos con grandes inversiones en postproducción y efectos especiales. Sean ejemplos de esto último tanto *"Space Cowboys"* como la dupla formada por *"Banderas de Nuestros Padres"* y *"Cartas desde Iwo Jima"*.

Dentro ya del aspecto narrativo, Siegel ha sido el autor que más ha influido en Eastwood, sin desdeñar a Leone, del cual hablaremos un poco más adelante, o a otros autores de los que el propio californiano se ha reconocido como deudor, véase el caso de Kurosawa o Huston. Siegel le mostró el camino para ganarse la confianza del espectador pero, sobre todo, para no perderla en ningún momento.

Así, Eastwood convirtió en constante lo que en Siegel se apuntó como incipiente, como fue el uso de secuencias de contextualización iniciales. Situar al espectador lo más rápidamente posible para que comprenda el contexto en el que se está moviendo se va a convertir en una obsesión (llámese sello autorial en términos académicos) de sus obras, que proviene sin lugar a dudas de Siegel y que formulamos como estilema:

Eastwood quiere que el espectador se ubique cuanto antes en contexto en el que se desarrolla físicamente la película. Para ello siempre utiliza planos generales al comienzo de la película, muchos de ellos aéreos, que

acercan al espectador al lugar y a la época donde se va a desarrollar el argumento. Esta constante es una de las más notorias de su obra. Incluso muchos de sus planos finales para dar paso a créditos suelen ser también planos generales que se van alejando del lugar donde termina todo, en un antes y después que simula el discurrir de la vida, lo cual entronca con el siguiente estilema. El espacio hodológico que crea Eastwood posee un alto grado de comodidad para el espectador y en ello apalanca su acercamiento inicial a la necesaria suspensión de incredulidad por parte del espectador cuando ve una película.



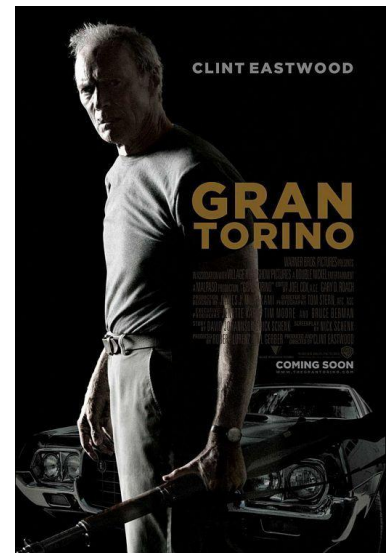
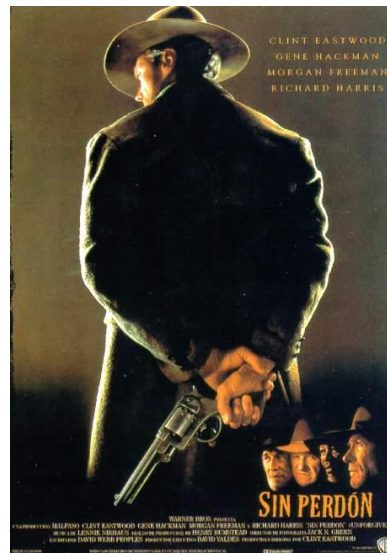
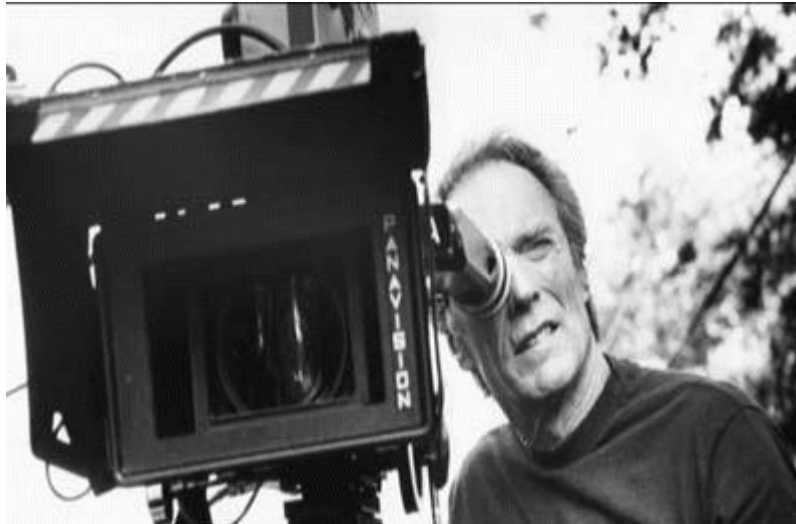
Existen otras herencias que también pueden atribuirse a Siegel, aunque su confirmación es más difusa: el ritmo, la presentación de los personajes o la iluminación podrían ser algunas de ellas. Sin embargo, lo que sí que queda fuera de toda duda es que, tanto éstas como las anteriores, son herencias que Eastwood primero asumió como tales, en su época como director novel, y que luego interiorizó y las hizo propias, perfeccionándolas y adaptándolas a su cine, a su manera de entender el séptimo arte, en definitiva, a su sello autorial.

El otro director que ha supuesto una influencia para Eastwood ha sido Sergio Leone. Con él Clint rodó la llamada 'Trilogía del dólar' y descubrió su gusto por el *western*, aunque éste ya lo hubiera asumido en la serie de televisión *"Látigo"* (*"Rawhide"*) pero con las diferencias que el propio medio impone sobre el género.

Leone fue el *western* para Eastwood y de éste aprendió las características de este género. Cómo debía tratar a los personajes, la búsqueda de las localizaciones adecuadas o el respeto por la contextualización histórica apropiada son algunas de las huellas que Leone sabía imprimir a sus producciones y que también son patentes en las de Eastwood.

Quizá esté en los personajes la principal herencia que reciba Eastwood de Leone. Como ejemplo están las figuras del Extranjero, en *"Infierno de Cobardes"*, y del Predicador, en *"El Jinete Pálido"*. Eastwood refleja la idea de Leone sobre 'El Hombre sin Nombre' de la 'Trilogía del dólar', elevando al personaje por encima de la persona, esto es, pone sus cualidades en un plano superior a lo que un ser humano es capaz, y por eso son capaces de ejecutar venganzas o salvar a poblaciones de los corruptos, casi de forma sobrenatural.

Pero, como hemos comentado ya con Don Siegel, si por algo se ha caracterizado Eastwood es por saber interiorizar el aprendizaje y las influencias de otros autores para transformarlas en propias y, aportándole sus propios rasgos, erigirlas en parte del sello Eastwood. Desde bien pronto se vio esta intención en el californiano, puesto que en *"Infierno de Cobardes"* 'entierra' a sus dos 'progenitores' cinematográficos, poniendo sus nombres en unas lápidas del cementerio que visita en el principio de la película el Extranjero. Toda una declaración de intenciones.



6. DESARROLLO DE LA HISTORIA

Cuando nos planteamos por qué triunfa una historia entre el gran público, a nadie se le escapa el que tenga que existir una correcta coordinación del ‘qué’ y del ‘cómo’. Por tanto, las características que conforman la historia son legibles para el espectador y también responden a los cánones estéticos comunes. Esa correcta conjunción de “qué” y “cómo” por parte del director, logra que la historia se transforme en *memento* sin fecha de caducidad en el espectador. Su sello estará no sólo en este “qué” sino, mayormente en el “cómo” y eso será lo importante para que sus realizaciones se precipiten en el *background* mental que contiene nuestros pensamientos dotándolos de una huella indeleble.

Si vemos detenidamente esta trilogía de *westerns* de forma detenida el espectador podrá recordar elementos que a todos los cinéfilos les serán familiares. Los paisajes del lejano Oeste que les son propios a multitud de películas, tanto ambientadas en siglos pasados, como en los actuales, donde sólo el asfalto marca la diferencia. Podrán ver las escenas de acción de las películas más afamadas, tanto del *western* como de otros géneros, y la aventura tan propia de las cintas de John Ford y John Huston.

Eastwood proporciona una flexibilidad a su relato que hace que las distintas situaciones no descontrolen a sus personajes en casi ningún momento. El final es cerrado, sin opciones a secuelas posteriores, pero es abierto en tanto en cuanto que las opciones sobre el transcurso vital de los personajes no están definidas a propósito para dejar volar la mente del espectador.

Estas películas *westerianas* pertenecen a este género por propia definición, pues no se explican de otra forma ciertas creatividades por no venir al caso, situaciones que no tienen mayor importancia porque sólo ejercen de transiciones entre las secuencias de acción. Por ejemplo, la distancia física entre las secuencias de acción puede llegar a resultar insignificante puesto que el público está más interesado en si el protagonista va a vivir o morir, se va a batir en duelo o va a tener que huir para salvar el pellejo.

El desarrollo de la historia está muy logrado en dos niveles que sirven de referencia:

- El de la teoría de la información y su dosificación.
- El de la narrativa audiovisual cinematográfica, haciendo referencia a los estilemas de género.

No es nuestra intención entrar en una enunciación correlativa de las diferentes taxonomías de la Teoría de la Información, como tampoco lo será referirnos a la extensa y excelsa obra de autores que entran en estos campos como Aristóteles o Polti. Sin embargo, su sola citación sí que conviene ser tenida en cuenta y permanecerá, de una forma u otra, presente en las siguientes líneas.

Comencemos diciendo que la información de la trama puede llegar al espectador de dos formas distintas:

3. Una exposición concentrada que puede aparecer en cualquier momento del desarrollo:

- 3.1. Preliminar: Si es al comienzo.

3.2. Difusa: Si es al final.

4. Una exposición distribuida entre pasajes descriptivos, expositivos y de acción.

En el caso de Clint Eastwood vemos que el californiano prefiere esta segunda y última opción, puesto que evita una sobrecarga de información sin redundancia. El espectador, de esta forma, evita un punto que puede llegar a ser de confusión, por la ingente información recibida, cuya posterior descodificación no puede hacerse por no haber sido asimilada convenientemente.

Siguiendo las estrategias narrativas de W. Bordwell encontramos:

4. Conocimiento: Una narración ha de ofrecer mayor o menor información sobre la historia que cuenta dependiendo de las concepciones del género, del tipo de información que se quiere resaltar y de las representaciones que se quieren introducir pues cada género hace hincapié en sus elementos propios. La información se restringe a un solo personaje y otras a muchos y, dependiendo de la subjetividad u objetividad de la trama, se da una narración más o menos profunda.

En este punto Lyntuet estudia la perspectiva asertiva en relación con el objeto de percepción, según que la vida interior sea o no revelada y establece la siguiente clasificación:

3) Según profundidad (Objetividad/Subjetividad):

- i) Percepción interna.
- ii) Percepción externa.

4) Según la intensidad y campo de la misma:

- i) Percepción ilimitada.
- ii) Percepción limitada.

Si realizamos una combinación de las dos, obtenemos diferentes esquemas narrativos:

- 6) Percepción interna ilimitada: Omnisciencia interna.
- 7) Percepción interna limitada.
- 8) Percepción externa ilimitada: Omnisciencia externa o tipo narrativo autorial.
- 9) Percepción externa limitada.
- 10) Tipo narrativo neutro.

- 5. Falta de naturalidad: Se da cuando el emisor se dirige al receptor de manera consciente.
- 6. Capacidad de comunicación: Hay películas con mucha información y otras con poca.

Dicho todo lo anterior, podemos afirmar que Eastwood apuesta firmemente por el camino de la omnisciencia externa o percepción externa ilimitada. Esto nos deriva, con la invulnerabilidad de la cámara de por medio, que nunca es transgredida, a los puntos en que la situación ofrece más posibilidades de relato. Esto no significa que Clint no cometa errores, como pueda ser la escena de la persecución a Josey Wales y Lone Watie, cuando tiene que abandonar una ciudad donde han parado a recoger

suministros porque el vendedor de elixires mágicos reconoce al fuera de la ley.

Eastwood sabe proporcionar una información inicial al espectador, que le debe llevar a la resolución de la trama y poco a poco va captando los elementos necesarios para ese fin, de manera que crea familias en la huída, como en *"El Fuera de la Ley"*, saca al asesino que William Munny lleva dentro, en *"Sin Perdón"*, y se sacrifica en aras de la paz en el barrio, como en *"Gran Torino"*.

No es usual el empleo de cámaras subjetivas, lo que otorga a la película un menor grado de efectismo y personalización. La activación de espacios en *off*, o fuera de campo, es un recurso que suele ser acompañante del anterior y al que tampoco se acoge Eastwood más que episódicamente. La manera de lograr que el desarrollo de la historia sea armónico está centrada más bien en esa dosificación sistemática de los datos informativos que hacen que ésta avance.

Se evita la falta de naturalidad por todos los medios y la cantidad de información que se transmite es siempre escasa, ya que Eastwood deposita una confianza absoluta en la inteligencia del espectador para que rellene la falta de información que no le proporciona de forma deliberada. No se debe saturar al público de informaciones o bien por irrelevantes que carezcan de sentido narrativo o bien por demasiado importantes con lo que la trama se vuelve farragosa, fuera de los cánones establecidos en el cine denominado comúnmente como clásico, del que Eastwood es baluarte.

Si planteamos la cantidad de información desde una pura mecánica numérica, es decir la cantidad de 'bites' informativos que se nos ofrecen, veremos que el género del *western* no destaca por la alta cuantía de los

mismos, al estilo de las películas del género policiaco o de espías en las que cualquier dato, si nos es mostrado, posee importancia capital para la trama. En nuestro caso, sabemos que existe una base común para todos los géneros que hace avanzar la historia y que denominamos sustrato informativo común genérico y otra específica que es limitada en cuanto a volumen por la naturaleza del *western*.

Se describen y definen el porqué de la acción, la galería de personajes, sus motivaciones y los elementos intervinientes en la resolución final para no caer en vacíos ni trampas de cara al espectador. Se adereza todo con los toques personalizadores y caracterizadores de algún personaje principal para crear la necesaria simpatía y ya está confeccionada la ecuación.

6.1. Fases narrativas.

Como hemos comentado anteriormente, Eastwood economiza los medios que tiene a su alcance para sus películas, y las tres realizaciones que estamos analizando con detenimiento no son una excepción. Esta trilogía del *western* goza de una parte introductoria, a modo de prólogo, de mayor o menor duración, y que introduce la presentación de la trama. Esto no significa que en este preludio no se empiecen a aportar elementos de importancia para el núcleo de la historia.

Esta forma de comienzo es muy usual en el género de la comedia, puesto que realiza una declaración sorprendente o crea una situación escandalosa, es decir, con algo que llame la atención. En este momento previo, se dan una serie de materiales de experiencia para que el público comience a meterse en la trama y de ahí dar lugar a nuevas experiencias.

El desarrollo de la historia se produce por repetición, acumulación y aumento progresivo. La repetición es un mecanismo sencillo pero muy importante en la estructura para desarrollar la situación inicial o complicación de la trama. Esta repetición nunca es igual que la del episodio inicial, pues causaría una redundancia innecesaria en el espectador, con la pérdida de confianza correspondiente.

En cuanto a la acumulación y el aumento progresivo, Eastwood los utiliza en el sentido cuantitativo, puesto que las acciones de sus personajes acumulan y/o aumentan acción, tensión, violencia, sufrimiento... o lo que el californiano quiera expresar en ese momento. Antes del feliz desenlace, los duelos son los momentos que acumulan más atributos y, por ende, los que han recibido un aumento progresivo de sus hermanos anteriores en las cintas. Sin duda, es una estrategia eficaz, aunque no sea ni mucho menos nueva, puesto que consiste en la no complicación de la trama, como sí que hace Brian de Palma, por poner un ejemplo. Lo que va a atraer la atención del público será el desarrollo de esta trama, logrando el efecto llamada que Eastwood quería.

La escena previa al desenlace, de la que acabamos de hablar, también será la que Eastwood utiliza como clímax de sus producciones. Su presentación, en forma de duelo en el caso de *"El Fuera de la Ley"*, *"Sin Perdón"* y *"Gran Torino"*, y su resolución, con la muerte del enemigo o rival de Josey Wales, William Munny y Walt Kowalski, son los momentos que lo delimitan. El final, además, siempre será bueno, aunque esto, como ya sabemos, no quiera decir que los protagonistas salgan vivos.

Es, pues, un desenlace siempre favorable y viene a resolver el problema propuesto inicialmente y que sirve de hilo argumental, sin sucesos satélites. Se destaca el núcleo central, apoyado por el único satélite del

principio, que por su propia naturaleza, parece una historia aparte con su presentación-nudo y desenlace, por lo que consideramos líneas arriba, como estructura díptica estos tres *westerns*.

6.2. Manejo de la información.

Afrontamos ahora un aspecto del que hemos hablado varias veces en el análisis narrativo de la obra cinematográfica de Clint Eastwood, pero sobre el que ahora focalizamos nuestra atención. La dosificación de la información es una de las armas maestras del californiano, y así también lo hemos podido apreciar en la creación del clímax de sus películas, tras un proceso informativo previo totalmente eficaz.

A los datos que a partir del prólogo se establecen se le añadirán otros nuevos que permiten que la trama evolucione. Eastwood pretende ofrecer esa nueva información como entresacada por los intersticios de los personajes, el espacio y el tiempo de su discurso narrativo. Así recurre a variados elementos entre los que ya hemos citado a los personajes, verdadero hilo conductor de la trama, a los que hay que unir los que a partir de ahora vamos a desarrollar pormenorizadamente:

- Diálogos.
- Acciones.
- Redundancia.
- Bucles informativos.
- Retraso.
- Suspense y sorpresa.

Entre esta lista existen elementos que forman parte del contenido, en el sentido formal del término, y otros a la sustancia de la expresión, con lo

que se completa el esquema de Chatman que propusimos en las páginas iniciales de la presente tesis²²⁵.

Nuestra labor se va a centrar en aplicar a estos elementos las aportaciones propias de Eastwood. Con ello obtendremos de forma cristalina en qué consiste su forma de hacer y entender el cine, lo que, al ser reconocido y reconocible por el espectador, conforman su sello autorial. Eastwood, como muchos autores, se dirige a su espectador ideal y desde esa base plantea sus narraciones, por ello será importante la homogeneidad que proporciona a sus películas, y por lo que es conocido como un director clásico. En términos narrativo audiovisuales, el discurso está por encima de la historia que se cuenta, lo que también podemos señalar en forma de estilema:

Eastwood se dirige a un espectador ideal que él considera que no necesita toda la información para entender sus películas ya que la historia contada en la película se incardina entre un antes y un después dentro del discurrir de su vida. El pasado sólo interesa si es significativamente útil para la trama, pues Eastwood elimina lo superfluo de las narraciones (de ahí que se le tilde de 'clásico', como hemos referido líneas arriba). El futuro tampoco es importante pues la cámara cierra la película y con ello el interés sobre la posible evolución de la vida del personaje, aunque al espectador le deje sensación de vacuidad. Dentro de la trama las elipsis informativas son recurrentes cuando se gana en agilidad o se teme caer en redundancia o se arriesga a despistar sobre la trama. Eastwood marca el tempo de lectura del espectador para provocar los efectos que pretende.

²²⁵ CHATMAN, Seymour (1990): *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid. Editorial Taurus. Pág. 287.



6.2.1. Diálogos

Cuando hablamos de diálogos, todos tenemos una referencia más o menos común de a qué nos referimos pero conviene tener claro el concepto de una forma académica. Jesús García Jiménez los define como: *“Diálogo es un intercambio alternante, directo, inmediato, personal y dialéctico, de ideas, opiniones o sentimientos entre dos o más personajes por medio del lenguaje.”*²²⁶

Si relacionamos esta definición con lo que implica la teoría de la información, tenemos una clara relación con el contenido que se expresa en la misma. Esto entra en contraposición con el contenido latente que está presente en la comunicación no verbal, que también es un elemento destacable en la cinematografía de Clint Eastwood.

²²⁶ GARCÍA, Jesús (1993): *Narrativa audiovisual*. Madrid. Cátedra.

El diálogo puede servir para informar sobre el personaje que dialoga, sus motivos, intenciones, objetivos o acciones. A la vez se nos proporciona más y mejor información de su carácter y temperamento, de su posición en el mundo, de su actitud ante las cosas, acontecimientos y personas con las que se relaciona.

El personaje nos informa sobre su yo particular, no sólo de una manera que podemos considerar directa, el qué dice, sino también indirecta, el cómo lo dice y, según es este estilo de discurso, vocabulario y elementos paralingüísticos (tono, timbre, volumen, velocidad, etc.), podemos hacernos una idea exacta de sus relaciones con los demás personajes y su implicación en la trama, a la vez que nos enteramos de su evolución.

Además, mediante los elementos que acabamos de exponer, el personaje puede describir a otros personajes. Al darnos todo este flujo de información, no sólo matiza el presente y, con él, el futuro, sino que ayuda a reconstruir el pasado. Incluso puede servir para engañar al espectador creando falsas expectativas o conectando en un valor o función supralingüística varias escenas, sirviendo de elemento de transición, quizá muy olvidado últimamente en la nueva estética cinematográfica. Por último ayuda a suprimir escenas, al describirlas como pasado como forma de explicación o presentes tal y como sucedería en el caso de describir algo que pasa lejos de un interlocutor colgado de un teléfono.

Los diálogos en la cinematografía de Clint Eastwood están en relación directa con la dosificación de la información que siempre ofrece el californiano. Así, pueden, por ejemplo, rellenar los vacíos, normalmente sobre situaciones temporales anteriores al comienzo de la historia, como ocurre en el caso de Walt Kowalski en *"Gran Torino"*. El ex combatiente de Corea no tiene definido del todo su carácter hasta que conversa con sus

hijos. A partir de entonces le podemos identificar como un viejo cascarrabias, de vuelta de todo y nulos lazos familiares.

De igual forma podemos apuntar en el desarrollo del personaje de William Munny en *"Sin Perdón"*. Los violentos tiempos pasados del ahora granjero son detallados mediante los diálogos con Kid y con Ned. Eastwood evita *flashbacks* innecesarios que constituirían un exceso de metraje para la cinta y que, inevitablemente, haría caer al espectador en un pesado sopor o aburrimiento.

Podemos apuntar a que los diálogos se pueden constituir como base de la narración estética de forma general, aunque en el caso de Clint Eastwood podemos focalizar esta afirmación de forma particular. Los personajes van a comunicarse entre ellos pero esa información no sólo va a quedar en el imaginario colectivo del elenco, sino que también va a pasar a formar parte de la conciencia del espectador y de la información que acumula sobre lo que está viendo.

Los diálogos también pueden ayudar a que la narrativa audiovisual sea más comprensible. Ayudan, por tanto, a reforzar que la historia que se haga verosímil para el espectador. Aunque pueda haber secuencias más o menos difíciles de creer, los diálogos sí que refuerzan las situaciones creadas y dan sentido a lo que está pasando en la pantalla.

Los diálogos remiten al extratexto del sistema visual porque resultan indispensables para informar y explicar lo que no puede verse y, por contraposición, lo que puede verse. Eastwood utiliza de forma magistral estos diálogos para explicar el porqué de las situaciones que se suceden en sus realizaciones. El californiano erige a los diálogos en soporte esencial

para aportar la consistencia narrativa necesaria a la imagen, organizan el relato y, por tanto, se erigen en agentes identificadores.

Podemos concluir este apartado apuntando que los diálogos, en resumen, son un elemento esencial para que el texto sea legible y que se erige en instrumento con mucha fuerza para vehicular los procesos psicológicos de identificación y de proyección. Es decir, el destinatario de nuestro mensaje, en este caso el espectador de las películas de Clint Eastwood, circula por el carril bidireccional del sentirse como el personaje o los personajes que dialogan, y, por contraposición, el o los personajes se parecen al espectador de Eastwood.

Ejemplificando la aportación anterior, el espectador quiere ser como Luke Skywalker en la trilogía de George Lucas sobre “La Guerra de las Galaxias”, quiere vivir las aventuras de Indiana Jones en la otra trilogía de Steven Spielberg, y quiere ser como Josey Wales, William Munny o Walt Kowalski en esta trilogía que estamos analizando.

Si nos vamos a la literatura existente, nos acogeremos a la tipología de David Caldevilla²²⁷, según la cual, podemos dividir los diálogos entre:

- De comportamiento: son conversaciones intrascendentes que caracterizan a la vida cotidiana. No comprometen a los personajes, pero definen algunos de sus rasgos. Barbero los llama diálogos contingentes, de generalidades y Del Amo los denomina ambientales. Consisten en saludos, despedidas y otros tópicos de la vida de cada día.

²²⁷ CALDEVILLA, David (2005): *El sello de Spielberg*. Madrid. Ed. Vision Net. Págs. 198-199.

- Diálogos de escena: informan de los pensamientos, sentimientos e intenciones de los personajes. Son más teatrales que cinematográficos. Son expresivos y dramáticos.
- Diálogos diegéticos: desempeñan una función narrativa propiamente dicha, que afecta al motivo, desarrollo y desenlace de la acción principal; a las propiedades (orden y duración) del discurso, etc. Son diálogos que determinan la transición de una secuencia a otra.
- Diálogos autoriales: los diálogos se convierten en signos propios de la deixis, ya sea anafórica o catafórica, esto es, conectores de las instancias de enunciación y muy especialmente del autor o de sus delegados en el teatro. En muchos casos son verdaderos estilemas del director.
- Diálogos del referente lingüístico: los diálogos cinematográficos, escritos primeramente en un guion literario, remiten inevitablemente a los códigos de los diferentes lenguajes:
 - El lenguaje de la vida cotidiana
 - El lenguaje del teatro.
 - El lenguaje expresivo de la imagen pretecnológica
 - El lenguaje radiofónico
 - Etcétera.

Complementaria a esta división, Jesús García Jiménez²²⁸ nos muestra otra concepción de los diálogos, focalizando sobre la poética de los mismos y en las dimensiones que éstos muestran:

²²⁸ GARCÍA, Jesús (1995): *La imagen narrativa*. Madrid. Editorial Paraninfo.

- Capacidad heurística (hacen juego, generando más alternativas.)
- Capacidad, libertad y originalidad asociativas (más asociaciones y más originales.)
- Capacidad estratégica (dominio de los recursos y de las escenas en juego.)
- Capacidad de ruptura (innovación y vanguardia en el concepto y función de los diálogos.)

Finalmente debemos mencionar las dos funciones que desempeña la imagen en los diálogos, y que presentan una doble naturaleza:

- **Lingüística:** Los personajes tienen fachada visual y dialogan, es decir, comunican y expresan con todo su cuerpo visible. La imagen es un significante equiparable a la palabra. En los diálogos el signo imagen se inserta en el ámbito del sujeto. En el dominio audiovisual puede hablarse de diálogos visuales.
- **Escénicas:** Los personajes actúan y sus réplicas y contrarréplicas dejan al descubierto las “burbujas del espacio lector”, subrayadas por la puesta en escena (colocación, movimiento y dirección de los actores) y los diversos procedimientos técnicos consustanciales a la focalización (elección y conjugación de los planos, movimientos de las cámaras, etc.). En los diálogos, por tanto, el signo imagen se inserta también en el ámbito del espectáculo.

Rematamos este apartado concluyendo que los diálogos en Eastwood son muy informativos, caracterizan a los personajes perfectamente, hacen avanzar la trama, recrean el pasado, permiten adentrarse en la catadura moral de los personajes, son muy pertinentes, objetivos, muy narrativos, consecuentes con la trama, esenciales y adoptan un tono según las conveniencias del director, que los emplea en función del ahorro de elementos innecesarios o barrocos en exceso. Estas afirmaciones las corroboramos con el siguiente estilema:

La base de la circunscripción cinematográfica en cuanto a un antes sabido o intuitivo y un después aventurable, se ha de sostener sobre pilares icónicos, sonoros, musicales o dialogados dentro de la cinta. En el caso de la cinematografía de Clint Eastwood, los diálogos siempre se hallan en relación directa con la dosificación de la información que se ofrece al espectador y son empleados de manera informativa para rellenar los vacíos, normalmente sobre situaciones temporales anteriores al comienzo de la historia, y para perfilar el temperamento de los personajes en su totalidad, junto con sus acciones. Se trata de un estilema puramente hodológico.



6.2.2. Acciones

Para entender lo que es denominado acción y lo que es denominado acontecimiento, puestos que ambos conceptos difieren, nos fijamos en el cristalino ejemplo que el profesor García Jiménez propone:

“En ‘Extraños en un tren’ (‘Strangers on a train’, 1.951), de Hitchcock, el realizador destaca a Romero Anthony entre el público que asiste al partido de tenis, porque su cabeza es la única que no gira a un lado y a otro, siguiendo a la pelota. Este fenómeno observable, que tiene que ver con el movimiento físico, es el ‘acontecimiento’. La acción es el significado que encierra para Guy, el tenista. Gracias a ese contraste visible identifica al estrangulador de su esposa”.²²⁹

De esta forma, nos encontramos en el terreno de la llamada focalización audiovisual por parte de los autores que han teorizado sobre este concepto. El lenguaje de la acción es huésped del lenguaje de las sensaciones, puesto que la acción abarca las sensaciones que se puedan dar durante el recorrido espacio-temporal de la primera.

Acogiéndonos a Danto²³⁰ podemos referirnos de forma aislada a las acciones, como se separáramos las distintas partes de un todo. Por tanto, las acciones simples se constituirán en acciones de base, puesto que su identificación y sentido no dependen de nada más, no dependen por ello de las acciones no mediadas.

²²⁹ GARCÍA, Jesús (1993): *Narrativa audiovisual*. Madrid. Cátedra.

²³⁰ DANTO, Arthur (1965): Basic Actions en *American Philosophical Quarterly*. Págs. 141-148.

Las acciones simples son signos indicativos y expresiones gestuales que permiten una lectura inmediata. En la narrativa audiovisual la imagen del movimiento es el “acontecimiento” (el fenómeno perceptible); la acción simple es el “significado de la imagen” en términos de representación (la imagen en movimiento significa lo que representa). La acción mediada es, por el contrario, intencional (aquello que se quiere significar con esa representación).

Si la acción o verbo narrativo cinematográfico es el centro en torno al cual se desarrolla la trama, encontramos su necesidad en tres apartados:

1. Para que exista relato.
2. Para que califique directamente a los personajes.
3. Para empujar la trama hacia adelante.

Aportamos, por último, las tres opiniones coincidentes de Jesús García Jiménez²³¹, Seymour Chatman²³² y Mieke Bal²³³ acerca de algunas características de la acción:

1. Dicotomía entre única o reiterada: se presenta una vez o repetida.
2. Dicotomía entre directa o indirecta: se refiere a su sentido calificativo. Así, califica directa o indirectamente a los personajes. Se puede destacar al héroe marcando al antihéroe o a los secundarios. Lo

²³¹ GARCÍA, Jesús (1993): *Narrativa audiovisual*. Madrid. Editorial Cátedra.

²³² CHATMAN, Seymour (1990): *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid. Editorial Taurus.

²³³ BAL, Mieke (1990): *Teoría de la narrativa, una introducción a la narratología*. Madrid. Editorial Cátedra.

indirecto puede ser o la acción o una imagen (metonimias visuales).

3. Dicotomía entre virtual o efectiva: si se ven claramente y se logran (acción que consigue su objetivo) o que se quedan en intento.
4. Dicotomía entre funcional o no: depende del grado de importancia según hagan avanzar la trama más o menos.
5. Dicotomía entre pura e impura: tiene que ver con el régimen de coexistencia y combinación de las anteriores.

Dicho todo lo anterior, esta exposición debe continuar con el análisis de las relaciones que se establecen entre la acción, la agitación, el movimiento y el movimiento en sentido musical. La agitación y el movimiento pueden ser representaciones modales de la acción, pero no lo son necesariamente. La representación del movimiento ha sido en la historia del arte un síntoma del deseo de representar la acción y, a la vez, de la dificultad para lograrlo.

En cuanto al sentido musical tiene tres acepciones que podemos reseñar:

4. Grado de velocidad en la ejecución: su régimen variable está supeditado a la relación de la música con las acciones que se están ejecutando.

5. Fragmento: aplicado a los contrastes que forman entre sí las partes sucesivas de una composición musical el movimiento musical se hace sinónimo de fragmento y así se habla del ‘primer movimiento de la sinfonía heroica’.
6. Dirección del diseño musical: podemos registrar tres casos simples:
 - a. Movimiento directo, paralelo o semejante: las partes progresan en el mismo sentido y en el mismo tiempo.
 - b. Movimiento oblicuo: una parte asciende o desciende, mientras otra permanece inmóvil.
 - c. Movimiento contrario: una parte asciende cuando la otra desciende.

Se puede deducir, por tanto, que la acción es aquello que hace moverse al personaje y que logra que tenga que actuar para lograr sus objetivos o no, es decir para que obtenga éxito o fracaso. Es la acción, en el cine de Clint Eastwood, lo que hace moverse sus películas en general, y en particular la trilogía del *western* que estamos analizando.

No es muy proclive Clint Eastwood a crear falsos finales que impulsen el final real, aunque podríamos citar como excepción a esta regla *"Los Puentes de Madison"*. Con la relación entre Francesca y Robert acabada, Eastwood les da una nueva oportunidad con la secuencia del coche, en un giro inesperado que eleva la tensión y el suspense de forma increíble.

Destacamos también la importancia de la precisión en la edición o montaje, puesto que aportan continuidad a las acciones, separadas éstas por

planos o secuencias enteras. Hemos apuntado ya ciertas constantes en el cine de Eastwood como los planos iniciales y/o finales de contextualización y la utilización del plano semisubjetivo para que el espectador posea más información que los personajes de la película. Pero ahora también enunciamos otro estilema perteneciente al sello de Clint Eastwood, en cuanto a las acciones:

Uno de los estilemas que aparta a Eastwood de la pura transparencia narrativa es que incardina en la trama principal algunas satélites, recurriendo a ciertos elementos coadyuvantes de la acción, al estilo del McGuffin hitchcockiano, pero sin la fuerza motriz de aquel; es decir, su naturaleza sería más funcional que artística, como ocurriera con Hitchcock. Son elementos funcionales que permiten avanzar a la trama y que no siempre son resueltos al final de la película -por haber cumplido su misión-, ni el espectador tampoco necesita que se resuelvan.



Pero no debemos finalizar este capítulo sin relatar cuál es el concepto de acción narrativa. No hay consenso al respecto pero, dentro de la vasta literatura, podemos destacar:

- Pasolini refleja la acción como un proceso físico que va modificando la realidad hasta originar 'objetos-signos' y como gesto natural signifiante, que constituye la 'lengua de la realidad'.
- Para Mikel Bal, la acción narrativa, como la intriga, la fábula, o el argumento, es un sinónimo de historia.
- Dolezel considera a la acción, lo mismo que Genette, como unidad de la historia.
- Para Greimas la acción es el resultado de los 'actantes', son, por consiguiente, 'actuaciones'.
- Roland Barthes considera que en la narración pueden hallarse tres niveles o perspectivas de la acción:
 - La acción como resultado de los sujetos actantes.
 - La acción como 'función'.
 - La acción como 'actividad y función teatrales'.
- La forma del contenido de la historia está constituida, según Chatman, por 'eventos' (son acciones, acontecimientos) y 'existentes' (caracteres y escenas).

6.2.3. Redundancia.

Clint Eastwood, al igual que muchos otros directores y autores, podríamos decir que la totalidad de ellos, aspiran a saber dosificar la información que facilitan a sus receptores, en este caso espectadores, sin que exista ni un exceso de información ni que, por el contrario, pueda haber una falta o carencia de la misma. Es decir, el californiano trata de dar la información justa y necesaria para que el espectador sepa siempre responder a todos los interrogantes planteados en la acción.

Eso no significa que las respuestas surjan en el instante posterior al que se plantean éstos, si no que consiste en que el espectador sea consciente de que se le está planteando una cuestión que bien es resuelta en el momento o que será respondida con posterioridad para completar el círculo informativo.

Como comenta David Caldevilla en su análisis de la huella autorial *spielbergiana*, *“el estilema del empleo minuciosamente planificado del uso de los planos cortos es una manera de dar la información sin lugar a pérdidas: es muy explícito, deíctico y cuando no queda claro lo que sucede, se recurre a redundar sobre la imagen general para mejorar su lectura y decodificación mediante otra más corta”*²³⁴.

Eastwood alcanzará este concepto de redundancia mediante los siguientes elementos narrativos:

- Uso de diálogos.

²³⁴ CALDEVILLA, David (2005): *El Sello de Spielberg*. Madrid. Ed. Vision Net. Pág. 204.

- Interpretación caracterizadora, que está favorecida por la plenitud de sus personajes.
- Música y sonidos no musicales.
- Comunicación no verbal.
- Imágenes y sombras.

Con ello, el californiano armoniza la factura de sus obras cinematográficas, logrando además que los elementos anteriores no den la sensación de artificio, ni por exceso ni por defecto. Esta característica del cine *eastwoodiano* siempre ha sido muy alabada por la crítica internacional, puesto que no otorga al espectador nunca más información de la que necesita saber. Incluso llega a conformar acciones inconclusas en las que sugiere una respuesta al espectador pero le deja a su libre albedrío posibles interpretaciones alternativas.

Pero no debemos caer en la tentación de malinterpretar el término redundancia, que es necesaria, incluso a nivel de lenguaje común, llegándolo a confundir con el bucle informativo que es una forma de redundancia pero no debida a la legibilidad de la obra en sí, sino a la verosimilitud de la misma.

Con el ánimo de clarificar todavía más estos conceptos, tendremos en cuenta que un elemento que no quede claro para el espectador precisa de redundancia para que no se produzca extrañeza pero un dato emitido sin justificación crea sensación de engaño en el espectador.

Ya pusimos un ejemplo sobre este elemento al hablar de una escena concreta de *"Harry el Ejecutor"* pero ahora proponemos otro sobre las películas que en este apartado estamos analizando con detalle. En *"El Fuera de la Ley"*, Josey Wales sorprende al indio Lone Watie apuntándole

con una pistola por la espalda cuando el anciano no se lo espera. Unas escenas más tarde, una pistola aparece por la lado izquierdo del cuadro apuntando directamente a Josey Wales.

El espectador ya sabe que no se trata de una escena donde se esté amenazando la vida del fuera de la ley, sino de una pequeña venganza cómica del indio. Eastwood completa la secuencia con un remate a esta venganza, cuando, abriendo ligeramente el plano, aparece otra pistola que apunta por la espalda a Lone Watie. Es, como decimos, el punto álgido de la escena cómica, puesto que es la otra india que se ha unido al grupo la que apunta al antiguo jefe indio, completando el dicho del 'cazador cazado' que Eastwood propone desde el principio, a través de la redundancia.

6.2.4. Bucles informativos.

Si consideramos que dentro del desarrollo de la historia que nos cuenta una película, la dosificación de la información es un elemento clave, puesto que hace que estas obras sean diferentes y que posean un valor añadido. A este respecto, Caldevilla enuncia lo que viene a llamar “Teoría de los bucles”:

“Los datos que ofrece el director de una manera visual y auditiva (ya sea referente a personajes, acciones, espacios y tiempos) los va retomando para hacer avanzar la historia y crear una complicidad o guiños con respecto al espectador al que así, además, ayuda a identificarse con los héroes de sus largometrajes. Sería como una escritura en espiral que según

*avanza, vuelve hacia atrás un poco para volver a avanzar de nuevo*²³⁵.

Este concepto la podemos observar en muchos ejemplos de la cinematografía de Eastwood. Citaremos algunos de ellos:

En *"El Fuera de la Ley"*, conocemos a Fletcher como el jefe del grupo de confederados en el que Josey Wales se integra. Fletcher es el que organiza la rendición de todos ellos y pasa a formar parte del ejército *yankee*. Sin embargo, también conocemos del carácter benévolo de Fletcher, por lo cual no nos resulta extraño el método que propone para resolver la situación de Josey Wales. Renunciará al entregarle y le propondrá una salida honrosa.

En el otro extremo está el jefe de los 'Botas Rojas', Terrill. En el prólogo de la película hemos visto sus métodos crueles, siendo capaz de matar a la mujer y al niño de Wales, con lo que presuponemos cuáles van a ser sus métodos para tratar de atrapar al fugitivo de la ley.

Es decir, el bucle informativo sirve a Eastwood no sólo para crear la verosimilitud necesaria a ojos del espectador, sino también para crear una atmósfera de complicidad precisa para la aceptación del producto cinematográfico como tal.

A través de la creación de nuevas preguntas y sus respuestas, sean éstas inmediatas o no, se mantiene fiel al auditorio. Si de *marketing* habláramos, podríamos considerarlo como un programa de fidelización de clientes basado en conocer sus gustos y ofrecerles aquello por lo que pagan. Es una conversación planteada en el plano del tú a tú entre director y

²³⁵ CALDEVILLA, David (2005): *El Sello de Spielberg*. Madrid. Ed. Vision Net. 2005. Pág. 205.

espectador, que hace que el segundo se identifique con el primero. Eastwood le hace participe de la trama al aportar el espectador sus propios elementos ante preguntas sin responder, y que serán respondidas inmediatamente, más adelante, o que se dejan abiertas, para ir creando la trama y hacerla avanzar sobre caminos psicológicamente seguros y afianzados para el espectador.

6.2.5. Retraso.

Continuando con el desarrollo de la historia, debemos analizar también el posible retraso de las acciones dentro de las películas, lo que nos deriva en el concepto de focalización. Siguiendo la lógica más aristotélica, el tiempo en las obras cinematográficas se puede presentar bajo tres formatos, cuando lo relacionamos con el tiempo de la vida real, ése que nos proporciona 360 segundos por hora:

- Real: si a cada segundo de película le corresponde un mismo segundo en la realidad de la que el cine pretende ser vicario.
- Acelerado: generalmente recurso humorístico de celeridad. A cada segundo de la película le corresponde más de uno de acción mostrada.
- Ralentizado: Mediante el uso de cámaras lentas, en general empleadas en el significado de refuerzo de una imagen, solemnidad o espectacularidad.

Sólo apuntaremos que Eastwood no casi hace nunca empleo de otro tiempo que no sea el real. Preferirá un montaje rápido en el caso de querer mostrar acciones de forma continuada, que acelerar las imágenes, por el

efecto cómico que esto supone. Igualmente, no le hace falta ralentizar las imágenes para darle un acento dramático, si no que éste vendrá dado por otros elementos técnicos como la música o la iluminación. La excepción a esta regla está en la secuencia en la que Maggie Fitzgerald, la chica del millón de dólares, cae sobre la banqueta que le provocará una paraplejia. Eastwood ralentiza esta secuencia del golpe y la posterior caída para, sobre todo, mostrar al detalle el dramatismo del momento.

Nos referimos con el término focalización a las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. Por imitación a la percepción humana, sería el punto de vista, entendido en su sentido más físico de su concepto. La focalización será, por lo tanto *“la relación entre la visión y lo que se ve, lo que se percibe”*²³⁶.

Por lo tanto, esta relación es un componente de la historia, parte del contenido del texto narrativo: un sujeto dice que otro contempla lo que hace un tercero. A veces la diferencia no existe, por ejemplo cuando al lector se le presenta una visión lo más directamente posible. Los diversos agentes no se pueden aislar entonces sino que coinciden. Esa es una forma de monólogo interior.

La focalización pertenece a la historia, al estrato intermedio entre el texto lingüístico y la fábula. Puesto que la focalización se refiere a la relación, debemos definir por separado ambos polos de esa relación: el sujeto y el objeto de la focalización.

El sujeto de la focalización, el focalizador, constituye el punto desde el que se contemplan los elementos. Este punto se puede corresponder con

²³⁶ BAL, Mick (1990): *Teoría de la narrativa : una introducción a la narratología*. Madrid. Editorial Cátedra. Pág. 106.

un personaje referido a un elemento de la fábula o fuera de ella. En las películas que estamos analizando, tanto Josey Wales, como William Munny, como Walt Kowalski serán los focalizadores.

Si el focalizador coincide con el personaje, éste tendrá una ventaja técnica frente a los demás. El receptor, o espectador en este caso, observa con los ojos del tiempo presente por medio de dicho personaje, lo que desemboca en un desconocimiento por parte del espectador y un conocimiento por parte del protagonista. La desembocadura es el retraso a una pregunta sin contestar, que según transcurran los minutos se terminará elevando como una forma de suspense.

El objeto focalizado, por su parte, es aquello en lo que el focalizador pone sus anhelos, que será un objeto tangible en el caso de Kowalski y su Gran Torino. En el caso de Wales y Munny sus objetos focalizados no serán materiales, sino valores como la familia, la huida del sistema establecido, la capacidad de medrar gracias al dinero o la amistad.

También se podrá crear suspense mediante el retraso de la información, aunque no es uno de los recursos más utilizados por Eastwood. Su función principal es la de prolongar el desenlace de la acción, como ocurre en *"El Fuera de la Ley"* en la secuencia del duelo final entre los 'Botas Rojas' y Josey Wales. El grupo de *yankees* inicia los disparos contra el Wales, que está apoyado más lejos por su 'nueva' familia.

Se va deshaciendo de todo los miembros del grupo y sale en la búsqueda de Terrill, con el que también acaba. Wales se dirige al bar del pueblo donde llega la secuencia del encubrimiento de Fletcher sobre la identidad del fuera de la ley. Ya en el exterior, cuando Fletcher todavía puede delatar a Wales, Eastwood nos ofrece un dato hasta ahora oculto.

Fletcher desvía la mirada hacia las botas de Wales y un plano corto de las mismas nos revela un goteo incesante de sangre sobre las mismas. Hasta ese momento no éramos conscientes de que en el tiroteo inicial Josey había sido herido, puesto que Eastwood no nos había enseñado ese detalle. Es ahí cuando el desenlace es total y Fletcher ofrece una salida airosa para que Wales pueda tener una vida tranquila.

Otra de las formas en las que el director podrá crear un retraso en el desarrollo de la historia será mediante la música, que propiciará un estado de ánimo propenso a mantenerlo en suspenso. Las herramientas musicales para obtener este estado son múltiples, aunque *grosso modo* se resumen en la utilización de:

- Melodías y *leit motifs*.
- Ritmos.
- Cadencias.
- Instrumentos.
- Timbres.
- Tonos.
- Etcétera.

El empleo de la música ha ayudado mucho a Eastwood en su extensa cinematografía, no sólo para focalizar la intriga y la atención del público, sino que se convirtió en un sello particular de la casa, como ya hemos visto en la presente tesis, en varias de sus películas como *“Sin perdón”*, *“Million Dollar Baby”* o *“Gran Torino”*.

6.2.6. Suspense y sorpresa.

“La diferencia entre suspense y sorpresa es muy sencilla. Sin embargo, muchas veces, en las películas se confunden las dos nociones. Nosotros estamos hablando y nuestra conversación es muy anodina, no sucede nada especial y de repente: Boom, explosión. El público queda sorprendido, pero antes de estarlo se le ha mostrado una escena completamente anodina, desprovista de interés. Examinemos ahora el suspense: la bomba está debajo de la mesa y el público lo sabe, probablemente por que ha visto que el anarquista la ponía. El público sabe que la bomba estallará a la una y sabe que es la una menos cuarto (hay un reloj en el decorado); la misma conversación anodina se vuelve de repente interesante por que el público participa en la escena”.

Esta es la definición más correcta entre suspense y sorpresa, proporcionada por el mago del primero, sir Alfred Hitchcock. Este ejemplo nos lleva a referenciar tanto el suspense como la sorpresa más a la imagen secuencial y el discurso narrativo. Para nuestro análisis, nos interesaremos más la imagen secuencial dentro del discurso audiovisual.

La buena utilización de la imagen secuencial y del discurso narrativo por parte del director o realizador es lo que provoca suspense y sorpresa en el espectador. Se da una analogía de la imagen discursiva con respecto a las imágenes especulares. Cabrá decir que el lenguaje audiovisual es el conformado por el conjunto de los signos icónicos que median en nuestra percepción del mundo y cuya estructura sería analógica con respecto a las imágenes especulares correspondientes (retinianas, táctiles, etc...)

Para la existencia de un lenguaje, *sensu stricto*, es necesario que sus signos sean finitos, que pueden ser listados y que puede ser construido el sistema de reglas que ha de regir su articulación. Numerosos autores se han referido a la existencia de un lenguaje audiovisual y, en consecuencia, a la función discursiva de las imágenes visuales y auditivas para construir relatos, historias, fábulas, cuentos, etc.

Tras esta aclaración, es el turno de hablar propiamente del suspense. El suspense es un hecho de la experiencia que aparece a menudo y que es de difícil análisis. No nos concierne analizar el suspense como proceso psicológico, pero sí como proceso por el que el espectador se realiza preguntas que se responderán después de someterse a este proceso.

Podremos, por ello, hablar de varios tipos de suspense, según las diversas técnicas de focalización:

4. Las preguntas se pueden formular y responder en un breve espacio de tiempo seguido o sólo al final. También es posible que algunas preguntas se contesten con bastante rapidez, mientras que otras se almacenan. Si el suspense se va a desarrollar entonces, se buscará la forma de recordar las preguntas varias veces.
5. El suspense se puede generar por medio del anuncio de algo, que sucederá después, o por medio del silencio temporal respecto a una información que se necesita. En ambos casos la imagen que se presenta al lector se halla manipulada.
6. La última manera es recurrir a sus elipsis hermenéuticas que ayudan a omitir informaciones de interés para crear emoción. Relacionado esto con el retraso de la misma.

En el análisis que nos ocupa podemos referir ejemplos de todas estas formas en el cine de Clint Eastwood, pero sobre todo de las dos últimas. Incluso solventa las situaciones de suspense con una salida cómica, como ocurre en *"El Fuera de la Ley"*. Josey Wales y Jamie huyen de los 'Botas Rojas' que les persiguen pisándoles los talones. Cruzan el río a través de un *ferry* consistente en una barcaza que tiene una cuerda atravesada, la cual está atada a ambas riveras del río.

Tras conseguir llegar hasta el otro lado, los 'Botas Rojas' aparecen en el extremo de salida y reclaman el *ferry* para que también les traslade y puedan dar caza a los dos fuera de la ley. Jamie avisa a Josey de que les van a dar caza si se quedan esperando en la orilla, pero Wales prefiere esperar. La tensión es máxima porque la barcaza ya está a mitad de camino y parece que los dos hombres van a caer en manos de Terril, Fletcher y sus compañeros. Pero entonces, Josey saca un rifle con una rudimentaria mira telescópica y, gracias a un certero disparo, corta la cuerda con lo que la barcaza queda a la deriva por el río.



En *"Gran Torino"* también soluciona con humor una escena de máximo suspense. Sue pasea con un joven y dos afroamericanos les acosan y

amedrentan. Kowalski pasa en ese momento con su coche y se baja para que les dejen en paz. Los dos acosadores se ríen al ser un viejo el que les trate de amenazar y más lo harán cuando Kowalski haga el gesto de sacarse una pistola pero lo que haga es apuntarle con la mano. Aprovechando la chanza y que los jóvenes se relajen, Kowalski cambia la pistola que hace con la mano por una real con la que les encañona y les hace ponerse en fuga.



Por último, también se podrá poner el foco en el suspense utilizando lo que se denomina como cámara lenta, y que en el anterior apartado hemos nombrado ya como ralentización del tiempo para crear retraso. En este caso volvemos sobre el ejemplo de *"Million Dollar Baby"*, que no volveremos a explicar, pero que, en este apartado, también tiene un efecto dramático sobre el suspense que significa ver a Maggie caer sobre la banqueta del *ring*.

6.3. Creación de tipos y personajes.

Aunque pueda resultar obvio, conviene aclarar la importancia de los personajes dentro de la trama de la película, tanto del protagonista como de quiénes vayan a ser sus adversarios o enemigos, o sus aliados, amigos,

familiares... Por eso procederemos a la correcta definición de estos términos basándonos en Bremont²³⁷ y Polti.²³⁸

Ya en el comienzo de todas las películas de Clint Eastwood se define con precisión quién es el bueno o el malo de la misma. Los personajes no engañan sobre su condición pero Eastwood sí que plantea la duda sobre la bondad o maldad de los mismos en *"Sin Perdón"*. Al ser una obra que revienta los mismos cimientos del *western*, la violencia desenmascara a los personajes, dejando al aire que no hay pureza en ellos, en el sentido de ser buenos o malos, solamente.

Los personajes son texto, no son personas reales. Es un pacto de verosimilitud entre director y espectador para que la acción se desarrolle, ya que su principal función es precisamente ésta, esto es, hacer avanzar la trama. Este pacto de verosimilitud permite al director crear símbolos y señas de complicidad por las que gana la simpatía del público y lo va perfilando de entre la masa general de los asistentes a la sala.

El autor va llenando de sentido y significación el inicial vacío que presenta un personaje mediante marcas que dan competencia a los personajes durante el relato, ya sean de elocuencia, de técnica y de sociabilidad. Es aquí donde debemos referirnos a los aspectos propuestos por el profesor García Jiménez²³⁹ como las funciones que desempeña el personaje en su calidad de signo, como referencial, señalizadora y anafórica. Por ello, tendremos presente que en los personajes se dan características fisiológicas, características psicológicas y condiciones sociológicas, que matizan su forma de actuar, ser y parecer.

²³⁷ BREMOND, Claude (1998): La lógica de los posibles narrativos en *Análisis estructural del relato*. Cuernavaca, Ediciones Coyoacán.

²³⁸ POLTI, Georges (1995): *Les trente-six situations dramatiques*, París. Édition du Mercure de France.

²³⁹ GARCÍA, Jesús (1993): *Narrativa audiovisual*. Madrid. Editorial Cátedra.

Los personajes de Eastwood son seres humanos, sin atributos sobrenaturales, aunque sí que puedan estar presentes desde el otro mundo. Los desglosamos en esta lista en la que cruzamos las características comunes de los personajes de la trilogía del *western* que estamos analizando:

1. Protagonista: Josey Wales, William Munny y Walt Kowalski.

Los tres protagonistas de *"El Fuera de la Ley"*, *"Sin Perdón"* y *"Gran Torino"*, poseen características comunes. Todos poseen la ausencia de la esposa, aunque muerta en distintas circunstancias. Los hijos o bien son abandonados por la búsqueda de dinero, en el caso de William Munny; o también han muerto, como Josey Wales; o no tienen una buena relación con su progenitor, como Walt Kowalski.

Ninguno posee ninguna otra familia conocida, con lo que todos tienen unos lazos familiares totalmente rotos. Munny y Kowalski, además, tampoco tienen intención de tener nuevas relaciones maritales. Munny terminará solo con sus hijos y Kowalski muere, por lo que sólo Josey Wales crea una nueva familia, bastante particular, con una nueva relación amorosa de por medio.

Los vestuarios de Wales y Munny se ajustan al prototipo de *western*, mientras que Kowalski, al estar inmerso en un *western* urbano del siglo XXI, luce un atuendo correspondiente a su época. En todos los casos la profesión de los personajes no va a ser relevante porque, o bien no existe, puesto que Kowalski está jubilado y sólo se apunta a que es veterano de la Guerra de Corea; o bien es abandonada al comienzo de la película, como le ocurre al granjero Josey Wales o al porquero William Munny.

Todos poseen un 'tic' simbólico, que en los casos de Wales y Kowalski coinciden y que será el escupitajo como muestra de asco o repugnancia por algo o alguien. Munny sólo exhibirá su gesto característico en un par de ocasiones, aunque sabemos que en el pasado ha sido una auténtica constante. El antiguo asesino de mujeres y niños, entre otros damnificados por su revólver, recobra esa condición violenta con el gesto de beber whisky, de un vaso o de una botella. Es lo que despierta la caja de Pandora o la personalidad más íntima y violenta de Munny.

Los tres personajes no tienen problemas en recurrir a la violencia, a través de las armas, para resolver casi cualquier tipo de problema. Su personalidad será taciturna, con ciertos aires sociopáticos y convencidos de que el fin justifica los medios. Curiosamente, Kowalski será el único que, a través de la renuncia a la violencia, consiga sus objetivos.

La dotación de cualidades reales a personajes de ficción, ayuda a construir un mayor grado de verosimilitud al largometraje. El director ha construido un universo de ficción, pero en el que caben elementos que podríamos encontrarnos en cualquier momento de nuestras vidas, lo que identifica al espectador con la historia.

2. Segundos: Lone Watie, Ned y Thao.

Lo que más destaca es que ninguno de ellos pertenece a la raza blanca, siendo un indio, un afroamericano y un asiático. Tanto Lone Watie como Ned van a ser compañeros de aventuras de los protagonistas y les van a ayudar en sus propósitos, mientras que Thao

será un joven aprendiz al que Kowalski traslade todo su conocimiento.

3. Personajes menores: Resto de 'familia' de Josey Wales, las prostitutas de Big Whiskey y Sue.

Todos ellos son personajes con escasa presencia en pantalla, exceptuando a Sue, la hermana de Thao, que sí que goza de más peso como personaje que efectúa de correa de transmisión entre Walt y su hermano. Todos estos personajes son bondadosos, no tienen ninguna doblez e incluso no pueden abandonar la senda del bien, como ocurre con Ned cuando es incapaz de matar a uno de los hombres por los que ofrecen la resistencia.

Suelen convertirse en el objetivo final por el que luchan los personajes, puesto que Wales luchará por salvar y mantener a su familia; Munny acude a por la recompensa de las prostitutas; y Walt decide autoinmolarse cuando Sue es violada por los miembros de la banda de Araña.

4. Enemigos: Terrill, Little Bill Daggett y Araña.

Son siempre líderes de grupos, como Terrill como líder de los 'Botas Rojas'; Daggett como *sheriff* de Big Whiskey, donde cuenta con varios ayudantes; y Araña como cabecilla de su banda de barrio. Los rasgos son de hombres fieros, hechos a la violencia armada y que creen firmemente en que sus fines están por encima de los de cualquier otro.

5. Fantasmas: La mujer y el hijo de Josey Wales, la esposa de William Munny y la esposa de Walt Kowalski.

Tanto en estas tres películas, como en el resto de la cinematografía de Clint Eastwood, son una constante. Personajes no presentes físicamente pero que marcan, y mucho, las características y las acciones de otros personajes, principalmente los protagonistas.

Este último tipo de personajes, los fantasmagóricos, nos llevan a establecer un nuevo estilema autorial:

El personaje fantasma, o personaje *in absentia*, está presente constantemente en las películas de Eastwood. Este estilema puede decirse que ahonda en el concepto espiritual de los demás personajes. La muerte de un personaje hace que se transforme en un fantasma que sobrevuela las acciones del protagonista y permite, incluso, el juego narrativo de la tercera voz impersonal narrativa (voz en *off*).



Sólo en el caso del *sheriff* de Big Whiskey, Eastwood establecerá pequeñas diferencias en este personaje. Little Bill no sólo es mostrado como el enemigo o rival de Munny, sino que también se ofrece una visión amable

de él. Trata de construir una casa donde vivir, sólo quiere tener un pueblo en paz y trata de ahuyentar a los cazarrecompensas que acuden a las llamadas de las prostitutas. La frase que dice segundos antes de morir resume bien la intención de Eastwood de suavizar la visión sobre el hombre que torturó y mató a Ned y que trata de hacer lo mismo con William Munny: *"No merezco morir así"*.

En este punto es el momento de establecer otro de los estilemas presentes en la cinematografía de Clint Eastwood, referente a una característica presente en los personajes, sobre todo protagonistas, de las películas del californiano:

La constante temática de sus personajes se aleja del cine clásico hollywoodiense, heredero de alguna manera, del código Hays, generalmente maniqueo, para entroncar con el más puro estilo de cine negro, sea la temática tocada propia o no de este género. Sus héroes son a la par antihéroes, en una especie de balanza dual entre el personaje en su ámbito profesional y el personaje en su ámbito familiar. Se trata de un discurso dialéctico en el que la confrontación de los mundos en los que sus personajes se desarrollan (trabajo/familia; mundo exterior/mundo interior; amigos/enemigos) marca el avance de la trama. Por ello todos sus personajes poseen el hálito del perdedor por oposición a que nunca son ganadores plenamente.



Clint Eastwood también ofrece datos reales sobre las historias de sus personajes para dotar de mayor verosimilitud a sus realizaciones. Así, en *"El Fuera de la Ley"*, se habla de algunas batallas de la Guerra de Secesión o de generales implicados en la lucha *yankees* y confederados, por citar sólo uno de los ejemplos existentes en estas tres películas.

6.3.1. Usos de la cámara cinematográfica.

El uso de la cámara con diferentes intenciones es una de las claves de Clint Eastwood. De esta forma, el californiano otorga características adicionales a los personajes de sus películas y constituyen un estilema claro de este director y autor. Valoramos dos tipos de usos de la cámara:

- La cámara se acerca al personaje, generalmente en contrapicado. A este uso lo denominaremos cámara de refuerzo del personaje.
- En situaciones de tensión o nudo de la historia, la cámara se sitúa por detrás del personaje, siempre identificado como el bueno. El cuadro permite ver siempre alguna parte del cuerpo de este personaje

y nos muestra a su interlocutor en un plano corto o medio. Es lo que denominaremos cámara de refuerzo de información.

Para comprender con exactitud el valor del empleo de este tipo de recurso de cámara propondremos varios ejemplos:

En *"Gran Torino"*, Kowalski irrumpe en medio de una discusión entre la familia de Thao y Araña, el primo que quiere captarlo para su banda callejera. En ese momento, el veterano de la Guerra de Corea es presentado con una escopeta aferrada a por sus manos, apoyada en su hombro y con el cañón justo por debajo de sus ojos, apuntando claramente a los que han *"invadido"* su jardín. La cámara se sitúa por debajo de su pecho, obteniendo un contrapicado que se acercará muy despacio a la cara de Walt. De esta forma, Eastwood destaca su presencia, erigiéndolo por encima de cualquier otro personaje con una figura amenazante e intimidadora.



En esta misma película, Kowalski encierra a Thao en el sótano para él solo llevar a cabo el plan para encarcelar a los pandilleros de Araña. El joven asiático se rebela y un plano desde detrás de éste muestra el principio de la íntima confesión del ex combatiente. Pero Eastwood va a intercalar

este plano con otro desde detrás de Walt, a la altura de su cintura, mostrando el rostro de Thao. En ambos casos, se trata de usos de refuerzo de información para el espectador puesto que conocen más que los propios protagonistas de la secuencia.



Al final de *"Gran Torino"*, Kowalski se dirige hacia la casa de la banda de Araña. Un plano general de un edificio con parte de la silueta de Walt en el lado derecho del cuadro nos informa de que ha llegado a su destino. No le ha hecho falta otro recurso al californiano que este uso de la cámara para que el receptor del mensaje descodifique correctamente el contexto situacional en el que se encuentra.



Después de ver estos ejemplos, queremos destacar el uso de la cámara de refuerzo del personaje como un elemento constante en la cinematografía de Clint Eastwood. Por ello, enunciamos el siguiente estilema:

El grado de escritura cero es roto con un movimiento de cámara constante que refleja un estilema muy detectable por el público. El personaje del héroe (normalmente protagonizado por él), siempre es elevado por encima del resto de personajes en los momentos de mayor tensión en las películas, empleando para ello un plano, normalmente corto, de su cabeza que, en contrapicado, va ascendiendo ligeramente en un paneo escaso pero efectivo.



Estos movimientos de cámara tan recurrentes a lo largo de toda su obra, ayudan a Eastwood para que su espectador identifique cuál es el reparto de pesos entre los distintos personajes en cada momento de la acción. A través de la cámara de refuerzo los personajes adquieren un valor añadido en sus motivaciones. Esto significa que le aporta unos rasgos para transformarlos en buenos, malos o regulares dentro de la película. Este elemento, junto con otros como la iluminación, que analizaremos

posteriormente, ayuda a desarrollar las acciones y los personajes, desde el punto de vista psicológico.

Es, por tanto, Eastwood un maestro en la manipulación de los elementos cinematográficos que van a permitir al espectador mantener una empatía afectiva y emotividad diáfana con los personajes. También tendrá que ver la trama en este juego calculado, puesto que el californiano otorgará refuerzos mayores o menores a determinados puntos de la misma. Con ello, se clasifican por importancia estos puntos para el espectador y se produce, como consecuencia lógica, una lectura inducida por el director. Eastwood no sólo cuenta historias sino que también dirige con ellas al espectador hacia donde más le interesa.

El uso de la cámara de las formas que hemos visto anteriormente ayudará a Eastwood a que la acción o el personaje que él quiere que tengan mayor preponderancia lo hagan también de forma cristalina para el espectador. Transforma al receptor en una especie de visitante guiado que sólo va a ver aquello que él se esfuerce en mostrarle. El recurso es efectivo y, junto a otros elementos, como la música y la iluminación, caracteriza a su antojo tanto personajes como acciones.

Sin embargo, otros autores, menos finos y diestros en estos usos con la cámara, apuestan por unos movimientos mucho más exagerados, aunque más efectistas para el gran público cuyo fácil aplauso pretenden y las más de las veces logran, convirtiéndolos en los famosos “*comedores de palomitas*” que Eastwood tanto odia.

Estos directores, sin autoría reconocida, marcan la ubicación de la cámara para el espectador y, al ser tan violentos, activan su presencia tras sus inverosímiles *travellings*. Sirva de ejemplo la hemorragia de

movimientos empleados con fin u origen generalmente cenital, del director de *“Alien Resurrección”* (*“Alien: Resurrection”*, 1.997), Jean Pierre Jeunet. El director francés, pone énfasis en las secuencias de peligro o en los momentos dramáticamente más significativos, con movimientos de cámara en sentido ascendente o descendente, desde o hasta un primer plano, e incluso mostrando al personaje con la boca abierta y 'metiendo' por allí la cámara.

Recurso del todo inverosímil y que en ningún caso Eastwood utilizaría por esa razón, aunque encontremos ejemplos que, aunque puedan parecer inverosímiles, lo que tienen son elementos de irrealidad. Pondremos el ejemplo de la película *“Las Aventuras de Tintín: El Secreto del Unicornio”* (*“The Adventures of Tintin”*, 2011). En ella el afamado periodista creado por Hergé busca el barco apodado como ‘Unicornio’ y su destino le lleva a un palacio en medio del desierto, donde el pecio se encuentra dentro de una urna de seguridad. Steven Spielberg, director de la cinta, utiliza un plano general de contextualización con una cámara que se va acercando hasta la urna hasta que, en un determinado momento, la atraviesa para enseñarnos el salón donde se encuentra situada.

No escapa a nadie que es totalmente irreal que una cámara cinematográfica atravesase una urna de cristal pero, en este caso, sí que es totalmente verosímil. El genio de Cincinnati está dirigiendo una película de animación y es sabedor de que puede saltarse los límites de la realidad sin por ello hacer lo propio con los de la verosimilitud. El espectador asume con naturalidad el movimiento de cámara y continúa siendo partícipe tanto de la acción que transcurre como de los personajes que están integrados en ella.

6.3.2. Iluminación.

Ya hemos desarrollado en el análisis de las diferentes películas de Clint Eastwood como la iluminación constituye un factor fundamental para la construcción de su narrativa. La luz para el californiano sirve para remarcar la personalidad o características tanto de los personajes como de los lugares donde se desarrolla la acción. Este matiz individualizante se remarca en la contraposición, por simbolismo, que Eastwood hace, por poner un ejemplo, de los ambientes donde se desarrolla *"El Fuera de la Ley"*. En esta película, la ausencia de luz, o la presencia de la penumbra, es indicadora de momentos de tensión provocados por los duelos típicos de los *westerns*.



Por contra, los espacios abiertos y repletos de luz serán indicativos de momentos de familiaridad para Wales, puesto que en ellos van a construir su nueva familia. Esto no quiere decir que en estos espacios abiertos no se produzcan enfrentamientos, pero no en forma de duelo y, en todo caso, su objetivo último será el de consolidar a nuevos miembros de la familia o al

propio Wales como cabeza de la misma en el enfrentamiento final con los 'Botas Rojas'.



Los distintos lados del ser humano también son caracterizados mediante el correcto y sabio uso de la iluminación. Podemos encontrar un ejemplo en *"Gran Torino"*, cuando Walt Kowalski narra a Thao, que está encerrado en el sótano, sus crímenes como soldado en la Guerra de Corea. La luz sólo iluminará la mitad del rostro del veterano, mientras que la otra mitad permanecerá en la más absoluta oscuridad. Es la manera de Eastwood para reflejar que hasta un buen hombre que ha hecho una buena acción al hacerse cargo del joven asiático para que no caiga en las redes de las bandas callejeras, también tiene pecados que le atormentan y que son producto de acciones terroríficas, como matar a un joven coreano indefenso, por lo que recibió una medalla militar.



Es una constante en la cinematografía de Eastwood, cuyo recurso utilizó con maestría en *"Bird"*, ofreciendo los claroscuros en la vida de Charlie Parker a través de su propio rostro.



Posteriormente lo ha utilizado con asiduidad, destacando, por su dramatismo, en *"Mystic River"*, *"Million Dollar Baby"* y *"Más Allá de la Vida"*.



A raíz de estos ejemplos, observamos como para Clint Eastwood, así como para casi todos los directores en sus películas, los personajes son de suma importancia para la trama. Su caracterización está milimetrada pues no sólo influye en qué dicen sino en cómo lo dicen y en qué hacen hasta en sus más mínimos movimientos y posturas, amén de su vestuario cuidado hasta límites insospechados. Lo que nos permite establecer un nuevo estilema:

La verosimilitud de las obras de Clint Eastwood provoca que el empleo de la luz sea el más parecido al efecto que crearían en una secuencia las fuentes naturales, es decir una luz 'diegética'. Su sello se marca en el delicado equilibrio que constituye el hecho de que, sin salirse de este marco de actuación, se recurra, para caracterizar a sus personajes, a claroscuros intencionados, pero naturales. Este juego de luces personificador ayuda a remarcar su filosofía de que las personas no son buenas o malas *per se*, sino que todas pueden presentar en algún momento un lado oscuro y uno claro, según las circunstancias.



No podemos dejar de pasar por alto la utilización de las sombras, tan propias de los personajes cinematográficos que proceden de sagas reconocidas como James Bond, Batman o Indiana Jones. Eastwood no ha construido ninguna saga a lo largo de su obra, pero en una ocasión sí que ha ayudado a la prolongación de una, como es el caso de Harry Callahan. En *"Impacto Súbito"*, Clint no va a dejar pasar la oportunidad de utilizar este recurso con el juego de las sombras.

Tras tres entregas anteriores, *"Harry el Sucio"*, *"Harry el Ejecutor"* y *"Harry el Fuerte"*, el personaje del policía está lo suficientemente asentado como para que su figura esté ya en el imaginario colectivo de los espectadores. Así, en el clímax de la película, cuando la pintora-asesina Jennifer Spencer está en las manos del último de sus antiguos violadores, Mick, el cual está apoyado por dos secuaces, Eastwood interrumpe la lucha de la mujer por zafarse de su captor con un plano general que se inicia a la vez de un inicio repentino de una canción.

En la imagen se puede ver una silueta en negro esculpida por un potente foco de luz que le enfoca por la espalda. Por si queda alguna duda

de quién se trata, la silueta humana está remarcada con la presencia de una potente pistola de cañón largo en la mano derecha, la famosa Magnum 44 que todo el mundo sabe que Callahan utiliza como arma reglamentaria. Es un recurso aislado, puesto que Eastwood no lo vuelve a utilizar, pero que conviene detallar puesto que denota el conocimiento que el californiano posee acerca del séptimo arte.



Las fuentes de iluminación son importantes a la hora de valorar en su justa medida la parte de creatividad atribuible a este apartado. No es propenso Eastwood a establecer fuentes adicionales a las propias que se den en el lugar donde transcurren las acciones. Aunque sí que podemos aventurar que el juego de claroscuros en los rostros de los personajes, del cual hemos hablado anteriormente, contiene fuentes adicionales pero que no suponen un problema de descodificación para el espectador. Entendemos este uso de la iluminación no como una necesidad sino que buscamos cuáles son sus valores connotativos o intencionales.

6.4. Tempo y ritmo.

Eastwood concibe sus películas como una sucesión de acontecimientos en los que ninguno de ellos se deja al albur. El espectador recibe información continua pero, como ya hemos comentado anteriormente, con el ritmo que Clint estima oportuno, lo que influye en la dosificación de la información.

Toda acción tiene valor, es decir, pasa o sucede algo, o sirve para preparar el que pase o suceda algo. El espectador no se puede relajar puesto que está implicado todo el tiempo con la narrativa propuesta por el californiano. Este ritmo o tempo suele ir creciendo a medida que pasan los minutos, con planos breves dentro de secuencias cargadas de información.

Por lo tanto, podemos afirmar que el montaje de Eastwood sigue la teórica del montaje propuesta por Bazin, más que los postulados de la Escuela Soviética. André Bazin habla de un 'montaje invisible' por cuanto que nunca fuerza la lógica de lo concreto, es decir, habla del montaje narrativo, que no tiene otra finalidad que el desarrollo de la continuidad de la acción, indistintamente de las ideas expresadas o sugeridas siempre a favor de los acontecimientos descritos.

Considerándose con esta denominación el montaje de casi todas las películas que se realizan y que fue instituido por los cineastas estadounidenses ya por la época de D. W. Griffith. Este tipo de montaje, según Mitry, no está basado en que las imágenes se conviertan en símbolo, incitando a proseguir el desarrollo de una idea como pretendió desarrollar Eisenstein en su cine intelectual, sino que lo que se busca es un montaje que contribuya al desarrollo de la acción, en el que los elementos narrativos que

se introducen no se convierten en símbolo sino que favorecen la comprensión de lo narrado, al imitar nuestra forma natural de percepción de la realidad a la que las imágenes cinematográficas vicariamente sustituyen.

André Bazin sustenta su ideología cinematográfica en el montaje prohibido, la transparencia y el rechazo del montaje fuera de *raccord* (o continuidad). En la mayoría de los casos prácticos del cine, en los que englobamos a Clint Eastwood, el montaje no tendrá que ser estrictamente prohibido. Para entender estos pilares básicos de los pensamientos de Bazin recurrimos a Aumont, que explica al francés en cuanto a su visión de la estética del cine:

“La situación se podrá representar por medio de una sucesión de unidades cinematográficas (para André Bazin, de planos) discontinuas, pero a condición de que esta discontinuidad esté lo más enmascarada posible: es la famosa idea de transparencia del discurso cinematográfico, que designa una estética particular de cine, según la cual la película tiene como función esencial dejar ver los acontecimientos representados y no dejarse ver a sí mismo en la película”.

O, en palabras del propio Bazin:

“Cualquiera que sea la película, su finalidad estriba en proporcionar la ilusión de asistir a sucesos reales que tienen lugar ante nosotros como en la vida cotidiana. Esta ilusión encubre, no obstante, una superchería esencial, ya que la realidad existe en un espacio continuo y la pantalla nos

presenta de hecho, una sucesión de pequeños fragmentos llamados ‘planos’, cuya elección, orden y duración constituyen precisamente lo que denominamos ‘planificación’ de la película. Si intentamos, mediante un consciente esfuerzo de atención, percibir las rupturas impuestas por la cámara al desarrollo continuo del suceso representado y comprender por qué nos son naturalmente insensibles, advertimos que las toleramos porque permiten de todas formas que subsista en nosotros la impresión de una realidad continua y homogénea”.

Esta idea de dar la impresión de continuidad y homogeneidad en la obra cinematográfica se ha desarrollado a lo largo de la historia del séptimo arte en lo que se ha denominado cine clásico, uno de cuyos iconos es, sin lugar a dudas, Clint Eastwood. La continuidad es el estandarte de esta forma de concebir el cine o, como dirían los sajones, el respeto por el *raccord* en todas sus variables. Este concepto lo definiremos a través de las palabras de Aumont:

“Todo cambio de plano insignificativo como tal, es decir, como toda figura de cambio de plano en la que intenta preservar, a una y otra parte del corte, los elementos de continuidad y coherencia”²⁴⁰.

Alain Bergala acota, someramente, el concepto continuidad con unas figuras principales, dentro del vasto total existente:

²⁴⁰ MARIE, Michel y AUMONT, Jacques (2001): *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris. Nathan.

- Sobre la mirada.
- Movimiento.
- Sobre un gesto.
- De eje.
- ...

Con estos postulados previos, ya estamos preparados para formular el siguiente estilema, conformante, claro está, del sello autorial de Clint Eastwood:

El grado de escritura cero, o no violación de la cámara, es la forma que adopta el narrador en todas sus películas para facilitar la legibilidad. Se trata de un montaje es clásico al servicio de la comprensibilidad por parte del espectador. Es decir, Eastwood no oculta datos en su tercera persona omnisciente, lo que implica que su montaje no sea siempre lineal. Para no jugar con la dosificación de la información ni trampear con los conocimientos del espectador, recurre a analepsis y prolepsis si es preciso, antes que crear vacíos informativos.



Lo que no podemos olvidar es que la continuidad se fundamenta en el juego de elementos puramente formales y elementos puramente diegéticos. Todo esto nos sirve para poder enmarcar perfectamente el montaje que desarrolla Eastwood en sus películas y que, si bien están dentro de los postulados del cine clásico y por lo tanto, en los de la búsqueda de la transparencia discursiva, también se permitirá pequeños *ex cursus* para crear un ritmo más veloz en cuanto a calidad y cantidad cuando sea necesario.

Estos pequeños saltos tendrán mucho que ver con la forma en la que administra la información al espectador y es algo también muy propio de su rápida forma de rodar. Pero no quiere decir lo anterior que estos saltos de continuidad sea detectables a primera vista, sino que, como ya hemos apuntado, Eastwood pondrá más peso en la báscula del ritmo para enmascarar esas fugas de continuidad.

La información permanente que va recibiendo el receptor, y que no posee solución de continuidad, puesto que es constante en todas las secuencias, es lo que busca Eastwood para tener pendiente a su espectador desde el principio hasta el final de las películas. Veamos ahora algunos ejemplos de saltos de continuidad:

1. *"El Fuera de la Ley"*.

- Cuando Josey Wales se enfrenta al grupo de Comancheros, el sol está detrás de todo el mundo, sin importar la situación en que se estén enfrentando.
- Cuando Josey libera a Laura Lee y la abuela de los Comancheros, les corta las cuerdas que atan sus manos y se puede ver que las muñecas de Laura Lee tienen quemaduras de

la cuerda. Poco tiempo después, en Blood Butte, Laura Lee le cuenta a Josey que los sueños son como las nubes a través del cielo celeste, y sus muñecas no presentan quemaduras en absoluto.

- En la escena en la que Josey Wales compra provisiones, le reconocen y se produce un tiroteo. Wales y Lone Watie matan a varios soldados de los 'Botas Rojas'. Sin embargo, unos minutos más tarde, cuando Josey escapa a caballo, los mismos soldados que acaban de matar corren a la calle para salir detrás de ellos.

2. *"Sin Perdón"*:

- Cuando Munny está siendo golpeado en la planta baja del *saloon*, Kid y Ned huyen de la habitación, situada en la planta superior. Ned cae por la ventana y rueda por la cubierta mojada hasta que cae y aterriza en el barro del suelo cayendo de espalda. Cuando se levanta de un salto, está completamente seco.
- Cuando Munny y Kid llegan de noche a la casa del segundo vaquero para matarlo, un plano les enfoca por la espalda, con Kid echándose vaho en una mano para calentarla. En el siguiente plano, con los dos hombres vistos de frente, Kid mantiene las manos abajo sin ni siquiera aproximarlas a la cara.

3. *"Gran Torino"*.

- Cuando Walt baja las escaleras durante la barbacoa, pone su cerveza encima de la lavadora. En la siguiente toma, la cerveza está en su mano.
- Cuando Walt se encuentra en el bar y el sacerdote quiere hablar con él, se quita el sombrero con la mano derecha y su mano izquierda está abajo. En la siguiente escena, las dos manos están sobre la mesa, y el sombrero no está.
- La quemadura de cigarrillo en la cara de Thao cambia varias veces de posición.

Otro de los elementos de los que se servirá Eastwood para contribuir a que sus películas posean transparencia en cuanto a montaje será el engrasar los posibles chirridos del montaje mediante el uso de la música. El californiano ha ido adquiriendo esa maestría con el transcurso de los años, razón por la cual incluso ha pasado a ser el compositor musical de sus últimas obras cinematográficas. Con la música, Clint rehace la continuidad de su discurso narrativo visual, provocando que la movilidad cinematográfica sea posible *ad infinitum*, valga esta latina expresión para todos y cada uno de los segundos de la cinta.

Como elemento integrante del ritmo también podremos hablar del punto de vista narrativo, en cuanto a la posición y el uso de la cámara y su significación. Siguiendo los postulados de Chatman²⁴¹, podemos referirnos a la cámara 'objetiva' si no responde o corresponde con el punto de vista de ninguno de los personajes; o 'subjetiva' si, por el contrario, cumple esa premisa.

²⁴¹ CHATMAN, Seymour (1990): *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid. Editorial Taurus. Pág s. 168-175.

Pero también podemos referirnos a la cámara ‘semisubjetiva’ cuando el punto de vista no corresponde al de algún personaje, pero sí lo hace desde un punto de vista cercano o muy cercano a él. Eastwood hace un uso magistral de esta cámara ‘semisubjetiva’, aunque, en ocasiones, y con la finalidad de aumentar el ritmo de la secuencia o escena, proporciona planos ‘subjetivos’ para meternos en la piel del personaje que sea. Esta afirmación, por constante en la cinematografía *eastwoodiense* la elevamos a la categoría de estilema:

Dentro del grado de escritura cero, con narrador extradiegético omnisciente, el favorito de Eastwood, se permite un efecto de subrayado mediante el plano semisubjetivo ya que proporciona al espectador mayor información que la que tienen los personajes y así nunca se podrá sentir defraudado.



Dejando atrás ya el punto de vista de la cámara, también podemos citar el balance entre planos descriptivos frente a los planos narrativos, como otro forma de aportar ritmo. Los planos descriptivos son los que se recrean en el espacio, sin hacer evolucionar el tiempo o la trama y los narrativos los que ayudan a que ésta vaya adelante.

Eastwood otorga valor a sus planos más descriptivos para que se transformen en narrativos, con la consiguiente aportación de ritmo y ahorro de tiempos muertos. Por eso en sus películas no tenemos momentos para la recreación estética preciosista y sublime sino que se limita a describir algo, cuando lo necesita, para que aporte narrativamente lo que sea.

“Pese a que lo que acabamos de afirmar pueda ser aplicado a varios directores y creadores de Hollywood y de otros países, conviene recordar el ejemplo de un escritor y el idioma. Todos los escritores emplean más o menos el mismo vocabulario, por supuesto, la misma gramática e incluso las mismas referencias-influencias, pero los resultados son distintos claramente. De ahí el valor de la aportación de cada director en los momentos de decisión y generación de universos en forma y fondo que suelen ser tan personales como impactantes en el espectador”²⁴².

En ocasiones, la espectacularidad será otro recurso que utilice Eastwood para ayudar a personalizar su obra, puesto que este recurso permite una mejor retentiva en el receptor de la película. El ritmo lo constituiría la muestra de estos elementos espectaculares a los ojos del receptor audiovisual con un fin a la par estético y comercial. Los ejemplos de **“Space Cowboys”**, **“Firefox”** o **“Más allá de la vida”** vienen a reafirmar con lo que acabamos de definir, elevando a Eastwood hasta la primera fila de los creadores cinematográficos.

El ritmo es también buscado por Eastwood mediante elementos que otros directores, como sería el caso de Steven Spielberg, no toma como significativos, como muletillas en los diálogos, o acciones reiteradas. Como

²⁴² CALDEVILLA, David (2005): *El sello de Spielberg*. Madrid. Ed. Vision Net. Pág. 223.

ejemplo de esto tenemos el escupitajo que Eastwood utiliza tanto en *“El Fuera de la Ley”* como en *“Gran Torino”*.

Eastwood, por tanto, pergeña el ritmo como aquello que arrastra al público para que soslaye algún error de montaje o continuidad. A este ritmo externo se le puede atribuir el valor de mecánico. Mientras que el ritmo interno de sus películas con repeticiones de situaciones, música, etcétera, es el más interesante en nuestro análisis, por cuanto de valor añadido otorga a sus películas.

Este ritmo interno está concebido desde la génesis de la obra, para llevar a los momentos cumbre de las películas. Por ello, previamente, han sido planificados, preparados, desarrollados y concluidos, y ponen sus virtudes en aras de la elevación cualitativa de la secuencia donde se produce el clímax narrativo audiovisual.

6.5. Sonido

El empleo del sonido en la cinematografía de Eastwood ha ido de menos a más, llegando a ser magistral en sus últimas obras y comenzando ese punto de inflexión en *“Sin Perdón”*. Al igual que otros muchos cineastas, el sonido en Eastwood se basa en tres pilares básicos: música, sonidos no musicales y palabra.

No añadiremos más en cuanto al uso de la palabra, puesto que hemos dedicado el apartado de diálogos de la presente tesis para explicarlo profundamente. Nos detendremos ahora en la música, que ha adquirido una importancia que podemos definir como vital en las películas de Eastwood,

puesto que soporta, sustenta y ayuda a que la imagen posea un valor diferencial que incluso la renueve en cuanto a narrativa audiovisual.

Analizaremos los tres tipos de música que Clint utiliza en sus películas y que se enmarcan dentro de la función caracterizadora, no sólo de personajes que es primordial para comprender la obra en su conjunto, sino también de acciones. Los resultados establecidos serían:

- Antecedente: Música que es previa a la resolución de la acción y que al adelantarse a ésta informa de cómo va a acabar, bien o mal. No habría ejemplos de este tipo en la cinematografía de Clint Eastwood.
- Concomitante: Música que acompaña a la vez a la imagen, generalmente se refiere a la aparición de personajes y al desarrollo de la acción. Es la más común y se puede observar en muchas de las secuencias de cualquiera de las películas de Eastwood.
- Consecuente: Es la música que va 'por detrás' de la acción a la que caracteriza y completa en significado. No es muy común y Eastwood la utiliza cuando el fin o resolución de una secuencia no aparece claro y ayuda así a mantener la incertidumbre. Sería una especie de retraso. Eastwood tampoco la utiliza en sus obras cinematográficas.

Como ya hemos visto, Clint Eastwood ha ido desarrollando cada vez más su faceta de compositor, según ha ido avanzando el tiempo. Es por ello que, aunque esta inquietud ya estaba presente desde sus primeras películas,

como *“El Aventurero de Medianoche”*, esta faceta se ha intensificado desde obras como *“Mystic River”* donde ya asume toda la composición musical.

*“El sello personal del compositor se manifiesta en estos elementos fisonomizadores de personajes y situaciones accionales que confieren ya una urdimbre sobre la que tejer los demás elementos visuales que conforman los rasgos caracterizadores”*²⁴³. El binomio Eastwood-Niehaus se manifiesta aquí con un carácter especial en estos tres resultados, aunque con un énfasis especial en el concomitante.

Como ya hemos analizado con anterioridad, postulamos dos tipos diferentes de música según a lo que caracterice:

- Personajes: Es aquella que los acompaña cuando aparecen o cuando llevan a cabo acciones. Sobre ellas destaca la que se utiliza a modo de *leit motiv*²⁴⁴ de determinadas películas.
- La que caracteriza las acciones y ambientes: ya sean las primeras o los segundos dramáticos, de miedo, de humor, de riesgo, etc. Eastwood ha conseguido amaestrar, valga la expresión, sus habilidades musicales para ponerlas al servicio de la narrativa visual y, apoyado por Lennie Niehaus, crea mundos paralelos, imaginarios, pero en los que logra sumergir

²⁴³ CALDEVILLA, David (2005): *El sello de Spielberg*. Madrid. Ed. Vision Net. Pág. 226.

²⁴⁴ Nos quedamos en este punto con la reflexión de Jesús García Jiménez: *“En la obra narrativa audiovisual el motivo musical desempeña con frecuencia, con respecto a los personajes, una función pronominal conocida como leitmotiv. La teoría del leitmotiv o hilo conductor está creado para designar los temas, con los que personificar a los actores o simbolizar los principios o situaciones de sus dramas. El motivo musical para un personaje o situación en el cine narrativo tuvo su origen en el melodrama. La música descubre el estado de ánimo de los personajes que se recoge como función caracterizadora y descriptiva que además puede servir, llegado el momento de punto de involución externa de cara a la información que percibe el espectador, en el proceso del desarrollo de su personalidad (prosopopeya sonora)”*.

a los espectadores a base de sensibilidad y emotividad, a través de la música. Las notas musicales denotan una función lingüística o conativa que logra captar la atención del espectador, imbuyéndole en el argumento y ayudándole a vivir la historia desde un punto emocionante. Así ocurre en *“Sin Perdón”* o en *“Gran Torino”*. En estas películas se nos presenta cuando se llega a los puntos álgidos de las mismas, que perfectamente pueden encuadrarse en el principio de la misma, como le ocurre a la historia de William Munny, o incluso en su final.

Eastwood no utiliza las mismas músicas en sus películas, aunque pueda haber una coincidencia de género, como es el caso de *“El fuera de la ley”*, *“Sin Perdón”* o *“El Jinete Pálido”*, por poner sólo unos casos del *western*. Pero sí que encontramos un sello que formularemos como estilema posteriormente, puesto que el uso de *leit motifs* musicales en sus películas sí tienen una base común. Eso deviene en un elemento reconocible para el espectador, que le une más a la película.

La música que introduce Clint Eastwood en toda su obra se fundamenta en partituras concebidas desde sus inicios para ser utilizadas en exposiciones cinematográficas, es decir, creadas ya intelectualmente para la pantalla, con sello personal de Eastwood, Niehaus, Eastwood Jr., o quien fuera.

Como resumen podemos afirmar que Eastwood hace un uso de la música a nivel de tres funciones y dos intenciones expresivas:

- Función narrativa: La que cumple el mantenimiento de la secuencialidad o sirve de elemento de separación. Es como una

función gramatical que sirve, si es larga, de separadora de secuencias y escenas. Si es breve, presenta una función de pausa breve. Crea sensaciones, espacios, imágenes mentales, ambientes, etc.

- **Función expresiva:** Se subraya lo que se dice, creando clímax emocionales. La música funciona como signo de puntuación. Contribuye, al mismo tiempo, a hacer más legible el texto audiovisual y a modelar su expresión y su cadencia. Este subrayado se basará también en explicar lo que ocurre, a través de aportaciones de elementos que explican mejor la historia que se cuenta. En el caso de Eastwood, su principal colaborador ha sido Lennie Niehaus, quien aplica estas tácticas expresivas de manera rigurosa, ofreciendo al director los puntos de apoyo en la narración que precisa.

- **Función reflexiva:** La que ayuda al receptor a recapacitar sobre lo visto y oído y a emitir juicios morales e intelectuales sobre lo que suscita la historia. Se basa, claro está, en convenciones semióticas y simbólicas de tipo cultural muy marcado, ya que los tiempos largos suscitan en el espectador momentos tristes o solemnes y por otra parte, los movimientos más rápidos como los *allegros* suscitan vitalidad, buen humor, movimiento y vitalidad. Nos basamos siempre en códigos culturales y éstos nos llevan a comparar situaciones similares que nos ayuden a decodificar la realidad presentada en la pantalla.

Al evaluar la música dentro de las películas de Clint Eastwood podemos afirmar que siempre es y será extradiegética, es decir, no forma

parte de la acción, no está justificada como parte integrante de la acción narrativa sino que cumple otras funciones. Michel Chion²⁴⁵ la denomina música de foso, la que acompaña a la imagen desde una posición ajena, es decir, fuera del lugar y del tiempo de la acción. La mención al foso se refiere a la posición que tenía la orquesta en la ópera clásica. También se le ha denominado como explicativa, subjetiva... pero nuestra referencia va a ser la acepción de Jesús García Jiménez, música extradiegética, puesto que sin duda refleja el concepto que estamos analizando y que nos servirá de sustento para desarrollar un estilema.

La música extradiegética en el cine de Clint Eastwood se presentará a lo largo de sus historias de tres formas diferentes:

- De modo impredecible: Responde al criterio subjetivo del autor. Como en toda la música extradiegética, los personajes ni la esperan ni la escuchan, sólo ayudan a introducir al espectador en la acción.
- De modo impositivo: No tienen en cuenta los deseos del espectador. Responde, a lo más, a una interpretación subjetiva de sus expectativas.
- De modo discontinuo: Aparece y desaparece en momentos que sólo las estrategias discursivas del autor justifican.

En este sentido podemos hablar de una música 'pertinente' para cada momento del desarrollo de la historia. Esto significa que Eastwood la utiliza para dar soporte a las distintas acciones o estados emocionales de los

²⁴⁵ CHION, M (1992): *La audiovisión*. Barcelona. Ediciones Paidós.

personajes de la película, con sólo cambios en cuanto a la tonalidad, la velocidad y el timbre de las notas musicales.

Eastwood impondrá, por tanto, ritmos rápidos, con tonos fuertes y con buena presencia auditiva en las persecuciones de Josey Wales o los duelos de Kowalski. Mientras que el tono general será más débil y tranquilo, con timbres graves, en las situaciones de familiaridad de sus personajes, como los coloquios con Thao de Walt Kowalski; la declaración de amor de Josey Wales y Laura Lee; o el tierno diálogo de William Munny con la prostituta de la cara cortada.

No podemos finalizar sin hablar de la introducción de canciones dentro del discurso narrativo audiovisual. No es muy usual y, de hecho, en los tres *westerns* que estamos analizando no se da en ningún momento, exceptuando una pequeña canción que entona el barquero del *ferry*, pero que Eastwood muestra sólo para descubrir el carácter mezquino del personaje.

En este sentido, podríamos hablar de la presencia de canciones si nos remitimos a otras realizaciones. Empezando por *"Escalofrío en la Noche"*, que utiliza varias canciones como parte del oficio del *disc-jockey* acosado, la que acompaña al paseo de Dave y Tobie y la música del Festival de Monterrey. Quizá donde se muestra más patente es en *"El Aventurero de Medianoche"* puesto que, al narrar la azarosa vida de un cantante de *country*, las canciones son parte fundamental de la película. El último ejemplo sería *"Bird"*, donde ocurre algo parecido puesto que se trata de un *biopic* sobre la vida del saxofonista Charlie Parker. Sus actuaciones musicales forman y conforman gran parte del argumento.

Todo ello suscita una función referencial en la que su eficacia como música es que el fragmento utilizado sea típico y representativo de una época concreta y conocido por el espectador como tal. Se trata en estos ejemplos anteriores, así como en los *westerns* objeto de nuestro estudio sólo de una función descriptiva y ambiental, ya sea la música diegética o extradiegética.

Como afirma Chion: *"lo que suena verdadero para el espectador y el sonido que es verdadero son dos cosas muy diferentes. Para apreciar la verdad de un sonido, nos referimos más a códigos establecidos por el cine mismo, que a nuestra hipotética experiencia vivida. Muy a menudo, además, no tenemos recuerdo personal alguno al que podamos referirnos en cuanto a la escena mostrada"*²⁴⁶.

En los *westerns*, como ocurre en otros géneros como el cine bélico o el género de aventuras, el espectador puede vivir situaciones que no sería posible experimentar fuera de la sala de cine o del salón de su casa. Duelos de diez hombres contra uno solo, como ocurre en *"El Fuera de la Ley"*, donde el protagonista no muere acibillado por las balas de sus oponentes y sale sólo con un pequeño rasguño. El sonido de las balas, potenciado desde el departamento de efectos especiales, atrona en los oídos del espectador y ayudar a dejarle impresionado, a la vez que establece el camino para la perdurabilidad de lo visionado, mediante estos recuerdos imborrables.

Al igual que hablamos en la parte del ritmo, la música en la cinematografía de Eastwood desarrolla una función pragmática. Palabras, música y sonidos se empastan con delicadeza en el montaje para ayudar también a disimular posibles incoherencias en el *raccord* y favoreciendo la continuidad. *"En virtud de su discurso perfectamente articulado, la música*

²⁴⁶ CHION, M (1992): *La audiovisión*. Barcelona. Ediciones Paidós.

*viene a suavizar las posibles fracturas que no ha logrado disimular el montaje*²⁴⁷.

En este punto cabe destacar la aportación que Chion hace a través de su teoría del golpe como símbolo del punto de sincronización. Se trata de unir acciones que discurren en paralelo gracias al sonido que nos sirve de elemento de relación. Es un golpe o puñetazo, es decir, una acción que conlleva un ruido, un sonido no musical, y que en la realidad cotidiana no suena, pero los códigos del cine lo han desarrollado de tal manera que cuando se le da un puñetazo a alguien suene y el espectador lo perciba aunque no vea la acción en sí.

Se trata, por tanto de sonidos no musicales acoplados con la acción y que poseen un valor redundante. Los sonidos de disparos o los puñetazos típicos del *western* son ejemplos cuya funcionalidad reside en que ayudan a conferir realidad y verosimilitud pero que carecen, por otro lado, de valor significativo fuera de sí mismos.

Quizá aquí se siga notando la influencia de Sergio Leone y, sobre todo, de su compositor de cámara, Ennio Morricone, por el que Eastwood ha declarado su predilección, llegando incluso a compartir con él escenario en la entrega del Oscar honorífico al italiano, haciendo las veces de traductor. Morricone aplicó esta reunión de elementos musicales caracterizadores en la llamada 'Trilogía del Dólar' que el propio Eastwood protagonizó. De ahí que la herencia sea más clara puesto que el californiano también aprendió ahí un uso que después aplicaría con insistencia en su filmografía.

Después de este amplio análisis, nos atrevemos a formular un nuevo estilema, referido a la música dentro de las películas de Clint Eastwood:

²⁴⁷ GARCÍA, Jesús (1993): *Narrativa audiovisual*. Madrid. Editorial Cátedra.

Eastwood trabaja con composiciones musicales ajenas, al principio de su cinematografía, y propias en el resto. Sus películas se basan musicalmente en la creación de *leit motivs* que se graban de forma indeleble en la mente del espectador durante la obra. No identifican al personaje sino a la historia, como las notas de la guitarra de "*Sin Perdón*", o las del piano en "*Gran Torino*". En este punto es obvio que la música extradiegética siempre domina a la diegética.



6.6. Movimiento de cámara.

El movimiento de cámara, y la ausencia del mismo, ha sido uno de los puntos clave a la hora de llevar a Clint Eastwood a considerarle uno de los autores clásicos más importantes. Su dirección de actores, su forma de

rodar y su elección en el montaje han llevado a que las historias que propone el californiano posean el ritmo y la continuidad que los espectadores aprecian.

Si el plano general de apertura o de cierre se ha elevado ya a la categoría de estilema en el cine de Eastwood, la puesta en escena, el emplazamiento de la cámara y su movimiento, o ausencia del mismo, son características también comunes para el de Carmel, que maneja con destreza y precisión. El sello Eastwood también se nota especialmente en la dirección de actores, llevándoles a realizar sus mejores actuaciones y con un sistema de rodaje en el que la primera toma tiene la categoría de sacra.

Hay varios ejemplos de esta pericia de Clint Eastwood, aunque reflejaremos uno de *"El Fuera de la Ley"*. El compañero de fuga de Josey Wales, tras la muerte de Jamie, es Lone Watie, un antiguo jefe indio ya anciano y que ha decidido no plegarse a las condiciones de los *yankees* para su pueblo. Lone Watie es un personaje entrañable y de profunda reflexividad, por lo que sus intervenciones casi siempre vendrán en primer plano y con la mirada perdida.



La realidad, y la maestría de Eastwood en este aspecto, fue bien diferente. El actor que interpretaba al jefe indio, Chief Dan George, no era capaz de memorizar más de una línea del texto del guión y, para más inri, su visión estaba fuertemente mermada. La solución de Clint llegó con la introducción de ese aire reflexivo profundo, por otra parte tan característico de la filosofía india y de la ancianidad, que forman parte del imaginario común, para que su mirada pudiera dirigirse bastante fuera de campo y pudiera leer las enormes pizarras con letras enormes que contenían el texto que debía decir.

La narrativa audiovisual será la que decida en cada instante dónde y de qué manera se ‘plante’ la cámara, cuáles van a ser sus movimientos, si es que los hay, y su encuadre. Eastwood utiliza, como ya hemos apuntado, planos generales para la contextualización de la historia. Pero su especialidad es el plano semisubjetivo que aporta al espectador toda la información que poseen los personajes y un poco más. Esto no significa que rechace el plano subjetivo, que a veces utiliza para proporcionar ritmo e intensidad a la narrativa.

No destaca Clint Eastwood por querer innovar con su cine en cuanto a crear nuevos movimientos de cámara, sino que es más partidario del clasicismo también en ese sentido. Aun así, podemos observar dos funciones en ellos:

- Narrativa: Derivados de la acción, como los duelos, las persecuciones y las luchas de los *westerns*. Eastwood utiliza movimientos clásicos de cámara, como planos generales y panorámicas, con la intercalación de planos cortos que reflejan los sentimientos, o la ausencia de los mismos, en los personajes.

- Descriptiva: Ayudan a caracterizar, sobre todo, espacios y ambientes en los que se desarrollan las distintas acciones. En la cinematografía de Clint Eastwood no son los más numerosos, a excepción de los contextualizadores de principio y fin de sus películas. En el resto de casos, suelen mezclarse con planos de uso narrativo para que el ritmo de la cinta no se vea lastrado.

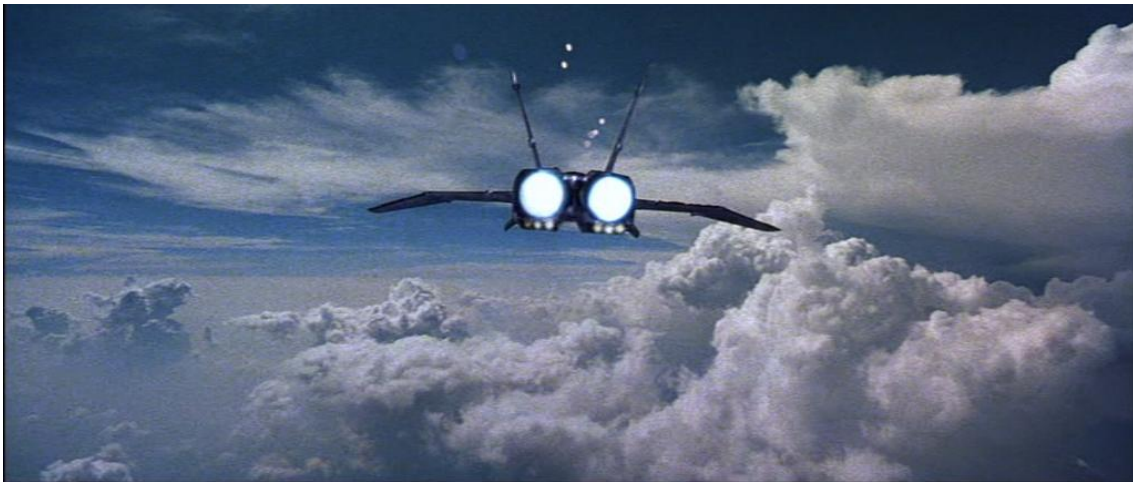
No es amigo Eastwood de crear *performances* ni coreografías dentro de las películas, por lo que sus movimientos de cámara no suponen una gran innovación, o tal vez ninguna, salvo la de adherirse fielmente al programa clásico que tanto gusta al californiano. Podemos establecer una salvedad en el caso de *"Más Allá de la Vida"* puesto que la escena del *tsunami* inicial obliga a Eastwood a movimientos de cámara atrevidos y efectistas que aumenten la tensión del momento. Es su forma de transmitir el poderío del agua y las consecuencias nefastas y desastrosas que conlleva a toda la población, y en particular a la periodista que se ve arrastrada por ella.

6.7. Uso de efectos especiales.

No ha sido muy partidario Clint Eastwood de usar la tecnología ni los efectos especiales en sus películas, quizás por apego a su clasicismo característico al que se siente tan aferrado. Pero esto no quiere decir que se haya obstinado en no usarlos cuando la historia lo requiriera. Si los efectos especiales eran necesarios para explicar cierta parte de una historia, Eastwood, sabedor de que es uno de los campos menos explorados para él, se ha dejado aconsejar por los mejores para ponerlos en práctica.

"Firefox", *"Banderas de Nuestros Padres"*, *"Cartas desde Iwo Jima"* y *"Más Allá de la Vida"* son los ejemplos en los que Clint ha utilizado más

efectos especiales y siempre con bastante acierto. Como ya comentamos en el análisis de la película, cuando Eastwood se vio en la tesitura de tener que utilizar efectos especiales para Firefox, consultó con Steven Spielberg y éste le recomendó al mejor del momento, John Dykstra. Unido por entonces a Industrias Light&Magic del archifamoso George Lucas, Dykstra se había encargado de producir los efectos especiales de *“La Guerra de las Galaxias”*, con lo que la apuesta fue bastante segura y sus resultados, contextualizados convenientemente en su época, fueron sobresalientes.



En el resto de películas que hemos citado más arriba variaron las personas y las empresas que Eastwood utilizó. Para la historia dual de Iwo Jima, Dennis Hoffman, de Digital Domain, fue el responsable de hacer real la batalla del Pacífico, más de 60 años después. Para mostrar el desastre del tsunami de *“Más Allá de la Vida”* Eastwood confió en Scanline VFX, con Joel Mendías al frente, también con excelentes resultados.



A pesar del uso de estos efectos especiales, Eastwood seguirá fiel a su estilo y siempre tendrá en cuenta que la tecnología no suponga poner una huella en la película que rompa el grado de escritura cero. Por tanto, el uso de los efectos especiales, tendrá como fin último ser útil a la narración y subordinarse a ella en todo momento, sin dejar marcas de su paso por la misma.

Tiene que quedar claro que Eastwood, al contrario de otros muchos directores, no utilizará la tecnología con el propósito de aportar elementos sobrehumanos a sus personajes. Tampoco creará seres inimaginables, robots o recreará seres pasados o mitológicos a través de los efectos especiales. Eastwood únicamente se vale de esta herramienta para hacer real lo que no se puede reproducir cinematográficamente sin estos medios.

En todo caso, el uso de efectos especiales será para el californiano una manera más de mostrar la humanidad de sus personajes. Sirva como ejemplo la escena inicial de *“Más Allá de la Vida”*, cuando Marie Lelay es arrastrada por la ola gigante que arrasa el pueblo donde se encuentra. Eastwood produce tecnológicamente este desastre natural para mostrar los sentimientos de la periodista en mitad del caos y su experiencia con el

mundo de los muertos. Es decir, no había otra manera de construir esta secuencia más que mediante los efectos especiales y, con ello, Eastwood en lo único que se recrea es el sufrimiento de la protagonista, primero, y después en la vivencia transmunda que tiene.



El uso de otros efectos más sencillos como fundidos o cortinillas son propios de su narrativa, o incluso podríamos hablar de su gramática cinematográfica, más que pertenecer a los efectos especiales propiamente. No tiene problemas Eastwood para construir transiciones directamente al corte, pero tampoco es de los que desaprovecha las posibilidades que la tecnología le brinda para construir sus historias de una manera más brillante. Estableceremos como ejemplo de este uso el virado en azul que sobre los títulos de crédito iniciales utiliza Eastwood en *“El Fuera de la Ley”*.



No queremos finalizar este apartado sin remarcar el firme compromiso que Eastwood tiene con el grado de escritura cero, y por lo que subordinada cualquier otro elemento técnico de la película, incluidos los efectos especiales. El californiano tiene especial obsesión porque la verosimilitud de sus películas no se vea afectada en ningún momento, máxime cuando se trate de *westerns* como los que estamos analizando, ya sean éstos incluso en pleno siglo XX.

6.8. Dirección de actores y de equipo.

Según Alberto Miralles²⁴⁸, existen cuatro claves para dirigir con éxito a un actor, o a un conjunto de actores, en un rodaje cinematográfico:

1. Informar es dar seguridad.
2. Se dirige a personas, no a actores.
3. Se negocia, no se impone.
4. Si no es cuesta abajo, el coche solo no marcha.

²⁴⁸ MIRALLES, A. (2000): *La dirección de actores en cine*. Madrid. Cátedra Signoe Imagen.

Se trata de cuatro consejos formulados desde la experiencia empírica más absoluta, pero que puede ayudarnos a comprender la metodología Eastwood a la hora de encarar esta parte tan complicada y a la vez tan crítica para la buena realización cinematográfica.

Eastwood siempre ha sido amigo de tratar de ganarse la confianza de los actores que han trabajado con él en sus películas. La información que les proporciona es tan valiosa que los actores se sienten bien guiados y sabiendo todos los matices de los personajes que interpretan a la perfección. De hecho, la insistencia en proporcionar toda la información sobre un personaje fue lo que llevo a Gene Hackman a interpretar a Little Bill Dagget en *"Sin Perdón"*.

Hackman deseaba alejarse de la violencia en las películas, como incluso una cuestión moral para él. Eastwood le proporcionó toda la información sobre la historia de que iba a rodar e insistió en que leyera el guión de David Webb Peoples. Para cuando terminó de hacerlo, Hackman ya había firmado como el nuevo *sheriff* de Big Whisky.



Pero la confianza de Eastwood en sus actores también se basa en el trabajo que desarrollan en los sets de rodaje. Meryl Streep así lo recordaba, tras rodar *"Los Puentes de Madison"*: *"Raramente levanta la voz, ni para exigir silencio en el momento de rodar, y hace gala de un personal sentido del humor. Lo hice todo sin esfuerzo y con total comodidad"*²⁴⁹.

Es ya famoso en todo Hollywood que Eastwood trata de imponer un clima de trabajo sosegado para los actores. No es partidario de gritar "¡¡acción!!" puesto que eso dispara la adrenalina de los actores y no hace más que variar su interpretación. Eastwood espera a que todo el equipo técnico se sitúe y, con todo en calma, simplemente susurra un simple "adelante..." ó "cuando queráis..." que mantiene la armonía del momento.

Los testimonios de los actores que han trabajado con él siempre han sido positivos. Podríamos pensar que simplemente son declaraciones que buscan congraciarse con el californiano para seguir consiguiendo trabajo, pero nos encontramos casos de actores consagrados, pagados de sí mismos, que no tendrían problema en criticar a Eastwood si hiciera falta.

Así, por ejemplo, tenemos a Angelina Jolie, tras rodar *"El Intercambio"*: *"Escuchas tantas cosas sobre él (...) Estaba nerviosa antes de conocerle y cuando le conocí me di cuenta de que era todo lo que esperaba y mucho más. Además es un gran director, no sé si porque también es actor (...) hace que te metas de lleno en la historia, que todo el mundo trabaje en equipo con una facilidad asombrosa y que la gente le respete muchísimo. Es un gran líder"*²⁵⁰.

²⁴⁹ CASAS, Quim (2003): *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*. Madrid. Ediciones Jaguar. Pág. 181.

²⁵⁰ AA.VV. (2009): *El universo de Clint Eastwood*. Madrid. Notorius. Pág. 233.



Y también el caso de un actor, tan antagonista en lo ideológico a Clint, como Sean Penn, que no es precisamente amigo de morderse la lengua en estos casos: *"Si tienes a un director como Eastwood, que te hace sentir que tu esfuerzo sirve a un propósito, entonces te parece que te devuelven lo que estás dando. Eso no suele ser normal, porque la mayoría de las veces no se encuentra talento y compromiso en un director, y uno se siente como se se desangrara sobre un cubo cuyo contenido se arroja al río"*²⁵¹.

Precisamente, también es una virtud la capacidad que tiene Eastwood para olvidar la personalidad propia de los actores y sólo juzgarles por su interpretación. De hecho, y como ya hemos dicho, no tiene problemas para trabajar con actores de credos muy diferentes al suyo: *"Todo el mundo sabe que Clint políticamente es de lo más conservador. Pues bien, contrató para 'Mystic River' a Sean Penn y Tim Robbins, que son los dos mayores izquierdistas de Hollywood. Le pregunté la razón el día de rodaje que*

²⁵¹ AA.VV. (2009): *El universo de Clint Eastwood*. Madrid. Notorius. Pág. 309.

*pasamos juntos, y me respondió 'son idóneos para dar vida a lo que quiero decir en esta película'*²⁵².

Pero tampoco es un director que se imponga rigideces en cuanto a las personas que tiene que elegir para conformar el elenco de una película. El actor o la actriz pueden ser personajes famosos, actores de reconocido prestigio, o completos desconocidos que, simplemente encajen en el papel:

*"Me gusta ver a gente nueva que llega y que tengan oportunidades. Pero, de la misma manera, si alguien es muy conocido y encaja con la película, entonces adelante. Si puedo usar a alguien menos conocido que encaja con el personaje, entonces está bien. No hay una regla. Cada película tiene su propia personalidad"*²⁵³.

No es fruto de la casualidad el que, de los diez Oscar que han conseguido sus películas, la mitad hayan ido a parar a las interpretaciones de los actores que estaban a su cargo: Gene Hackman, Sean Penn, Tim Robbins, Hillary Swank y Morgan Freeman.

El grado de entendimiento con ellos es tal que incluso planteó una película como *"Space Cowboys"* como un puro divertimento que reconociera la carrera de cuatro actores clásicos: Tommy Lee Jones, Donald Sutherland, James Garner y, de paso, él mismo: *"Al igual que Eastwood, estos hombres han olvidado más acerca de cómo actuar de lo que muchos actores jóvenes llegarán a aprender"*²⁵⁴.

²⁵² HAAS, Anita (2006): *Eli Wallach: vitalidad y picardía*. Festival de Almería.

²⁵³ ANÓNIMO (2008). *Al estilo Eastwood*. [Documental] Estados Unidos. The Cimarron Group.

²⁵⁴ PFEIFFER, L. y ZMIJEWSKY, B. (1994): *Todas las películas de Clint Eastwood*. Barcelona. Odín.

Lo que podría haber desembocado en una permanente y constante lucha de egos entre ellos, fue solventado por el propio Eastwood desde el principio, ganándose su confianza: *"Sin ellos la película no se hubiese podido llevar a cabo. Todos nos conocíamos de una forma u otra en esta ciudad y somos profesionales. El primer día no tuvimos más que sentarnos un rato juntos, fumarnos un puro, contar unas cuantas bromas... y ya estábamos preparados para comenzar el rodaje"*²⁵⁵.

Con todos estos datos previos, formulamos ahora un nuevo estilema:

Clint Eastwood es un fiel seguidor del método interpretativo de Lee Strasberg (y también cercano al de Stanislawski con su realismo psicológico y técnicas vivenciales) por lo que la información con que ayuda a perfilar y personalizar, a sus actores, sus personajes, es total, dejando nulo espacio a la duda. Este intento de 'sentir' al personaje como parte del actor (el actor no interpreta, es) se refleja desde el diseño de producción, lo más lineal posible, hasta el ambiente en el plató o en el rodaje, siempre muy recogido y silencioso para la construcción introspectiva del actor. Fruto de ello, Eastwood ha conseguido extraer grandes interpretaciones de los actores que han estado a sus órdenes, logrando numerosos reconocimientos, incluidos la mitad de los 10 Oscar de la Academia que han cosechado sus películas. Es decir, Eastwood ha conseguido que lo férreo de la personalidad de sus personajes se amolde a la creatividad, o impronta, personal de los actores para que éstos puedan brillar en sus trabajos.

²⁵⁵ CASAS, Quim (2003): *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*. Madrid. Ediciones Jaguar. Pág. 262.



El rodaje es, fundamentalmente, lo que marca a Clint Eastwood de cara a sus actores, pero también a todos aquellos que observan al equipo de trabajo desde fuera. La conformación de la 'familia Malpaso' es un hecho fehaciente, puesto que Eastwood suele recurrir al mismo equipo de trabajo una y otra vez, solventando con relevos naturales aquellas bajas que se producen por el inexorable paso del tiempo.

Así lo explica Roberto Lorenz, el principal socio de Clint Eastwood en Malpaso desde hace 20 años: *"Hacer una película con Clint es muy divertido para todos nosotros porque es una oportunidad para volvernos a reunir. Se trata de un grupo de gente que se conoce muy bien y se reúne para centrarse en hacer la película de la mejor manera"*²⁵⁶.

²⁵⁶ ANÓNIMO (2008). *Al estilo Eastwood*. [Documental] Estados Unidos. The Cimarron Group.

Nombres como el del propio Robert Lorenz, David Valdes, Tom Stern, Jack N. Green, Joel Cox, Gary Roach, Henry Bumstead, Ellen Chenoweth, Deborah Hopper, Jerry Fielding o Lennie Niehaus son los conformantes de esta 'familia Malpaso' que también han logrado que Clint Eastwood posea su propio sello autorial.

La fama que ha conseguido este colectivo dentro del mundo del cine ha asombrado y asombra hoy en día a propios y extraños, como a Nick Schenk, el guionista de *"Gran Torino"*. *"Oyes hablar sobre los sets de Clint Eastwood. Hacen muchísimas tomas y siempre van por delante del programa y por debajo del presupuesto y todo resultó ser cierto. Me sorprendió. Era una máquina muy bien engrasada"*²⁵⁷.

Estos detalles, que ruedan por delante del programa de trabajo y por debajo del presupuesto, sin duda son huellas de Clint Eastwood, pero el californiano, por sí solo, no podría llevarlo a cabo. Su capacidad de liderazgo para que todo el mundo aúne esfuerzos logra que las películas cumplan no sólo las dos premisas anteriores, sino que también consiguen que todos los estilemas que conforman su sello estén presentes constantemente en cada nueva realización.

Como ejemplo de esta capacidad de ser rigurosos en el tiempo de rodaje aportamos el de *"Los Puentes de Madison"*, que se redujo de ocho a cinco semanas, y rodando en orden cronológico, lo que atemorizó a Meryl Streep: *"Cuando supe que iba a rodarse así me sentí atemorizada y cuando supe el plan que tenían no me lo podía creer. El hecho de que, en principio, se hubiesen previsto sólo nueve semanas me puso los nervios de punta. Generalmente, mis películas se ruedan en cuatro o cinco meses. Y para*

²⁵⁷ ANÓNIMO (2008). *Al estilo Eastwood*. [Documental] Estados Unidos. The Cimarron Group.

*colmo Eastwood la rodó en seis semanas. Estuve de vuelta a casa antes de recibir mi primer cheque*²⁵⁸.



Clint Eastwood se siente seguro con el trabajo de todos los miembros de su 'familia' en Malpaso y eso se traduce en dos vertientes. La primera es que todos los integrantes de ella se muestran encantados de formar parte de la misma, como atestigua Deborah Hopper, su habitual diseñadora de vestuario: *"Me encanta trabajar con Clint porque confía en ti y en tu trabajo"*²⁵⁹.

La otra vertiente es que el resultado de esa confianza, ya mutua, también se traduce en el producto final. Eastwood no es partidario de

²⁵⁸ CASAS, Quim (2003): *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*. Madrid. Ediciones Jaguar. Pág. 181.

²⁵⁹ ANÓNIMO (2008). *Al estilo Eastwood*. [Documental] Estados Unidos. The Cimarron Group.

repetir tomas *sine die* sino que sólo busca la confirmación de los miembros de su 'familia' de si la toma ha sido buena para pasar a la siguiente escena. Esto también incluye a los actores que trabajan en sus películas, aunque éstos sólo sean miembros coyunturales de la 'familia Malpaso'.

Paul Rodríguez, uno de los intérpretes de *"Deuda de Sangre"*, quedó impresionado por la confianza que otorga Eastwood: *"Rara vez rueda más de tres tomas. Del plano inicial de la película sólo rodó una toma. Consultó con el cámara, éste le dijo que había quedado estupenda. Me preguntó qué me parecía y le contesté que bien. 'Sigamos entonces adelante', me dijo. No me lo podía creer. ¿Sólo una toma del plano inicial de la película? 'Si el cámara dice que está, está bien', me respondió"*²⁶⁰.

También a Paul Rodríguez le comentó que rodar es igual que jugar al béisbol *"si no lo puedes hacer en tres strikes, quizá es que no debería jugar en las ligas importantes"*²⁶¹. Es la forma que tiene Eastwood de demostrar su confianza, casi ciega, en los miembros de su equipo. Esto también les aporta una gran calma a la hora de ponerse a trabajar, como comenta Geoffrey Miclat, asesor de casting de Eastwood en *"Gran Torino"*: *"Hace el trabajo de todos mucho más fácil cuando ves al director tranquilo y seguro detrás de la cámara. Piensas: 'No está preocupado. ¿Por qué debería preocuparme yo?"*²⁶²

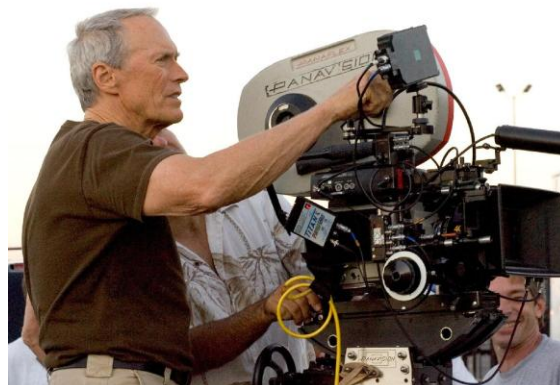
Todos estos testimonios nos conducen al último de los estilemas que forman parte del sello autorial de la cinematografía de Clint Eastwood:

²⁶⁰ CASAS, Quim (2003): *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*. Madrid. Ediciones Jaguar. Pág. 208.

²⁶¹ CASAS, Quim (2003): *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*. Madrid. Ediciones Jaguar. Pág. 208.

²⁶² ANÓNIMO (2008). *Al estilo Eastwood*. [Documental] Estados Unidos. The Cimarron Group.

Eastwood ha conseguido crear en torno a sí un equipo técnico y de producción estable y optimizado. Incluso esta forma peculiar y familiar de entender el cine ha hecho que a su elenco se le llame ‘familia Malpaso’, algo atípico en el mundo del celuloide estadounidense. Como consecuencia, su estilo personal de hacer cine no se resiente en las diversas películas ya que el estilo de trabajo es el mismo. Este estilema puede entenderse como un estilema base o herramienta para que los demás estilemas (invariantas fenomenológicas recurrentes en su obra) se manifiesten como un fluir tranquilo y constante de su trabajo tanto en los medios técnicos como artísticos.



Es, por tanto, Clint Eastwood un director que sabe utilizar sus dotes como gran director de actores y también de director de equipo para llevar a los primeros y a los segundos hasta sus más altas cotas. Todos ellos ayudan a conformar el sello Eastwood, desgajado en los estilemas que posee la cinematografía del californiano y que él mismo plasma en sus películas.

"No soy uno de esos tipos a quienes les gusta mostrar que hay mucha magia. Si hay algo de magia al hacer la película, debería ser muy sutil. Pero la mayor parte del tiempo se trata

*de gente que hace su trabajo y participa. Es un proceso divertido. Y cuando ya no sea divertido, no me veréis haciendo películas*²⁶³.

²⁶³ ANÓNIMO (2008). *Al estilo Eastwood*. [Documental] Estados Unidos. The Cimarron Group.

V. CONCLUSIONES

1. CONCLUSIÓN PRINCIPAL

Toda vez que hacemos una revisión global de todo el presente trabajo podemos concluir que hemos podido hallar toda una serie de huellas permanentes e indelebles por las cuales vemos que el sello autorial de Clint Eastwood es patente y está fuertemente consolidado. Esta afirmación no supone pensar que su originalidad radique en la creación de nuevos e innovadores elementos ya sea en el trabajo cinematográfico como en el modo de utilizar la narrativa audiovisual.

Defendemos, por contra, que, utilizando los elementos ya existentes en el séptimo arte, ha sabido combinarlos de tal manera que aporta, ahora sí, nuevos significados y sentidos. Podemos afirmar entonces que Eastwood tiene toda una serie de logros que le son propios y que otros directores autores, descartando desde el principio los no autores, no han conseguido obtener. No es menos cierto que estos logros fueron aumentando paulatinamente a medida que sus realizaciones se fueron acumulando cuantitativamente. De esta forma, y ampliando nuestro campo de visión al conjunto de toda su obra, estos logros también aumentaron de forma cualitativa para transformarse en sello de autor.

Por tanto, podemos afirmar que existe el sello o el estilema propio y personal que hace que distingamos una realización suya de una ajena. Insistimos en el hecho de que el mérito no es sólo suyo pues, como ya hemos visto y analizado, son muchos los profesionales, que hemos venido a denominar la 'familia Eastwood', que intervienen en sus creaciones en todas y cada una de las facetas del trabajo cinematográfico. Pero, tal y como

observamos, el carácter de autor sólo se le puede conferir a Eastwood al ser él quien conforma el 'universo' particular de sus películas.

Tampoco podemos olvidarnos de que Eastwood ha bebido para confeccionar su sello de diversas y numerosas fuentes. Esto quiere decir que el californiano arrancó pequeños trozos de las particulares formas de entender el cine de otros autores, ya fueran éstos anteriores a él, como los casos de Kurosawa o John Huston, de los que se declara ferviente seguidor; inmediatamente pasados y coetáneos, como sus maestros Sergio Leone y Don Siegel; o los otros maestros del cine de género, cuya bandera él mismo continúa sosteniendo como último soldado de este particular ejército.

Es lícito que alguien venga a criticar ésta, nuestra principal conclusión sobre la existencia del sello Eastwood, ya que así lo presumíamos en nuestros postulados iniciales y también en el apartado de hipótesis. Queremos combatir ese escepticismo con el trabajo de análisis e investigación realizado en todas y cada una de las páginas que preceden a estas letras. El énfasis en la labor de la demostración ha sido nuestro principal afán, esperando haber aportado una visión total u holística a este asunto.

El estudio pormenorizado de la narrativa audiovisual y de todos los elementos que forman parte del proceso de creación de una obra cinematográfica debe haber logrado este objetivo. Igualmente, la agrupación de todos los elementos en cuatro apartados fundamentales (personajes, acción, espacio y tiempo) y uno especial (sonido, tanto musical como no musical) deben haber ayudado a entender la conformación progresiva de nuestra opinión, explicitada en estas conclusiones.

Al igual que no podemos estudiar a Eastwood, aunque sea de manera parcial, sin hacer referencia al resto de su legado, tampoco lo podemos hacer sin su faceta de actor anterior a la de director. Sus películas delante de la cámara han sido siempre referentes puesto que en ellas ha aprendido el oficio que, sin lugar a dudas, más le gusta y que le sirvió para aprender de directores como Don Siegel o Sergio Leone.

Por ello, podemos concluir también que Eastwood no puede ser estudiado por compartimentos estancos sino que es necesaria una visión más amplia de su vida cinematográfica. También recalcamos en este momento que hemos podido demostrar que un director como Eastwood está claramente influenciado por sus padrinos cinematográficos, Siegel y Leone, pero, a medida que su obra va avanzando cuantitativamente, surge el necesario desapego de los mismos para avanzar también en términos de calidad.

Hemos apuntado, también, que podemos hablar de una 'familia Eastwood', puesto que el de California se empeña en trabajar casi siempre con las mismas personas de su equipo técnico. Nombres como Jack N. Green, Joel Cox, Lennie Niehaus, Bruce Surtees, Henry Bumstead o Buddy Van Horn los hemos visto repetidos con asiduidad lo que nos indica que Eastwood conjuga los elementos técnicos del trabajo cinematográfico casi siempre con las mismas ideas. Esto, que de por sí no tendría por qué ser conclusivo de la existencia del sello, al menos sí que es indicativo del mismo, que es lo que pretendíamos establecer desde el comienzo de nuestro trabajo.

En cuanto a la temática de los guiones también hemos podido apreciar unos cuantos elementos que le son propios a Eastwood. El habitante de Carmel muestra cuáles van a ser sus personajes favoritos,

aquellos que podemos denominar perdedores, sea cual fuere la circunstancia de la vida que les ha llevado a ese término. Igualmente, hemos visto como Eastwood tiene una seria debilidad por las historias americanas, al sentirse parte integrante del *American way of life* y lo explota abiertamente. De hecho, debemos recordar como punto culminante de esta característica la confección de una carpa de circo con banderas americanas en *“Bronco Billy”*, dentro de una película tan genuinamente americana o 'americanista', si se permite la licencia, y que dará paso a otra de similares características como *“Firefox”*, enclavada en plena Guerra Fría, y *“Banderas de Nuestros Padres”*, en la Segunda Guerra Mundial.

Hemos prestado una especial atención a la dirección de actores en sus películas, como objeto fundamental del presente trabajo. Una labor sucinta pero que también nos ha ayudado a establecer un elemento más que es conformante del estilema autorial de Eastwood. Hemos observado como el tratamiento de la dirección de actores, tanto desde la perspectiva del director como cuando se ha tenido que dirigir a sí mismo, ha sido impecable y ha aprovechado sin lugar a dudas los recursos expresivos de los actores y actrices para dotar de mayor peso a la obra final. La capacidad expresiva facial, o la falta de ella, ha sido claramente un elemento diferenciador de Eastwood, tanto en el caso de otros actores como cuando se trata de él mismo.

Cuando hablamos de ello, queremos referirnos tanto a la gran expresividad, como le ocurría a William Holden en *“Primavera en Otoño”*, como la ausencia de la misma, como normalmente le ocurre a Eastwood cuando es él el actor principal, véase *“Sin Perdón”* como ejemplo. Aunque también hemos visto como el estadounidense trata de huir de esa rémora que algunos le han querido imponer con pequeñas sobreactuaciones en *“Escalofrío en la Noche”* o *“Bronco Billy”*.

Aseguraremos que todo lo anterior no tendrá ningún sentido de no ser demostrado que existe un autor en las obras cinematográficas, que no siempre el autor es el director y que, de serlo, éste puede tener un estilema autorial o no. Aunque cronológicamente ha sido anterior, queremos demostrar ahora que todo lo dicho anteriormente no tiene sentido ni validez de no ser porque hayamos conseguido establecer esos términos con claridad en la parte teórica de este trabajo. Hemos podido contemplar, a lo largo de todo ese bloque, como hay profundas discusiones acerca de quién es el autor de la obra cinematográfica aunque, siempre desde la humildad y con la ayuda de la literatura existente, hemos pretendido establecer quién es el mismo. Especialmente importante para este trabajo resultaba el papel del director y por eso hemos dado una explicación de cuándo es éste el autor y cuando un simple director de esos que hemos llamado sin galones.

A partir de ahí, hemos seguido recorriendo camino, estudiando la función del director, su punto de vista... hasta dar con el estilema autorial. Ya probada la existencia del mismo hemos abarcado la cinematografía de Clint Eastwood con la base teórica necesaria para que, analizadas las cintas, pueda tener la consistencia necesaria y, finalmente, hayamos podido establecer las conclusiones pertinentes.

Pero vayamos ahora a aclarar y a establecer las conclusiones, punto por punto, de los objetivos y la hipótesis que planteamos al comienzo de la presente tesis.

2. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1. Estudiar el fenómeno audiovisual, concretamente el cinematográfico y televisivo, especialmente el norteamericano denominado comercial de fines del siglo XX, para situar el marco de referencia próximo o contexto de Clint Eastwood. Este objetivo se desarrolla en:

a. *¿Cómo se define el cine narrativo personal de Clint Eastwood y cuáles son sus características más destacadas?*

- El formato del cine de Eastwood corresponde al llamado grado de escritura cero, postulado por Bazin y también conocido como montaje transparente.
- En cuanto a contenidos, Eastwood está adscrito al cine clásico, es decir, aquél que eleva el género por encima de todo, fomentando la historia dentro del marco que ofrecen los distintos géneros, sobre todo en el *western*. Su temática recorre casi siempre temas comunes:
 - América: creyente y activista del *American way of life* le gusta resalta los valores de los Estados Unidos en sus realización. El hombre hecho a sí mismo y la grandeza del país son ejemplos de ello.
 - Familias desestructuradas: el drama familiar, la descomposición del núcleo y la búsqueda de

nuevos lazos constituyen otro tema recurrente en el cine de Clint Eastwood.

- Formalmente existen huellas muy claras:
 - Un montaje inicial que incluye planos generales, normalmente aéreos, para contextualizar la historia cuanto antes. Esta misma estructura también se puede producir en la secuencia de cierre de la película.
 - Movimientos de cámara para reforzar el carácter del personaje protagonista y la información que recibe el espectador sobre una escena de tensión.
 - Diálogos que evitan el exceso de metraje, ayudando a construir el carácter del personaje.
 - Una dosificación de la información que hace que Eastwood no le dé toda a su espectador, dejando parte a su imaginación.
 - Iluminación que refleja la ambigüedad del ser humano. Parte la cara de los personajes en dos, dejando una parte en la oscuridad y la otra bien iluminada.
 - Uso del plano semi-subjetivo para aportar al espectador más información de la que tienen los personajes.

b. ¿Cuál es la estructura y evolución de la obra de Clint Eastwood?

- Hemos observado como Clint Eastwood se encuentra dentro de la industria de Hollywood, pero más en los aspectos formales que en los de contenido. Eastwood construyó su cine desde la independencia que le ofrecían las grandes productoras, Warner Bros. y Universal, por compensar su obras más personales y menos comerciales como director con otras que buscaban totalmente el beneficio proporcionado por la taquilla al tenerle en pantalla. Esa independencia controlada se ha ido acentuando con el paso de los años y el crecimiento de la envergadura de Malpaso. Ahora, Eastwood goza de libertad para elegir los proyectos en los que quiere trabajar, aunque continúa dependiendo de las distribuidoras para que sus películas obtengan, gracias a la promoción, el éxito en taquilla deseado

2. Analizar la existencia de un sello personal en la creación cinematográfica de Clint Eastwood. Para desarrollar convenientemente este objetivo nos preguntaremos:

a. ¿Dónde se va a manifestar el sello autorial con más fuerza dentro de las obras de Eastwood?

- Ya hemos visto los aspectos formales donde se manifiesta el sello autorial de Clint Eastwood pero también existen otros aspectos donde la huella del californiano es patente:

- Recurrencia a los personajes perdedores, es decir, aquellos a los que nunca la fortuna les va a sonreír totalmente. En relación con la desestructuración familiar, éste va a ser el elemento donde los personajes de Eastwood suelen perder más.
- Utilización de *McGuffins* o elementos que hacen avanzar la trama pero que no tienen mayor relevancia dentro de la misma.
- Presencia de uno o varios personajes fantasmas, es decir, que han muerto recientemente y que sobrevuelan continuamente el argumento de la película.

b. ¿Cuál es la relación en lo referido a expresión y contenidos de lo audiovisual cinematográfico con su época e ideología?

- La referencia de sus obras puede corresponder al presente o al pasado, pero Eastwood no se embarca nunca en proyectos futuristas.
- Eastwood refleja con detalle las épocas en las que se desarrollan sus realizaciones e incluye en sus personajes las ideologías que le tienen que ser propias del contexto.

- Eastwood no tiene problema en reflejar ideologías contrarias a las suyas, que son de carácter conservador, con tal de conservar la verosimilitud del contexto.

c. *¿Cuáles son las deudas de su cine con los films de otros autores tomados como guías?*

- Sus influencias más notables fueron Don Siegel y Sergio Leone. De éste último aprendió la forma de rodar *westerns* y el significado mismo del género. Mientras que Siegel influenció al californiano tanto en el diseño de producción, como en la distribución presupuesto pero, sobre todo, en la forma de explicar la narrativa.

d. *¿Se puede considerar que en el cine de Clint Eastwood existen unos modelos estructurales de la representación cinematográfica?*

- Ha sido nuestro empeño el estudiar la obra cinematográfica de Clint Eastwood desde una estructura de análisis que facilite el encaje óptimo entre los contenidos y las formas. Esto es así porque el análisis de ambos elementos, que también reconocemos bajo los nombres de historia y discurso, es decir, explica la diferencia entre lo que se dice y cómo se dice. Eastwood fusiona estas dos caras de la narrativa audiovisual y por ello nos decidimos a utilizar este esquema, basado, entre otros criterios, en elementos técnicos propios del séptimo arte. Es la armonía de estos ítems individuales, divididos en contenido y expresión, y subdivididos en

forma y sustancia, donde se basa el éxito y la gran acogida de las películas que tienen a Clint Eastwood como director.

3. Estudiar respuestas que el espectador ha ido emitiendo ante los esquemas de autor propios de Eastwood. Este objetivo consta de tres interrogantes:

a. ¿Cuál es el concepto de narrativa que Eastwood plantea para sus obras y sobre sí mismo?

- El espectador posee una imagen de Eastwood demasiado estereotipada por sus interpretaciones en los *spaghetti westerns* y, sobre todo, por Harry Callahan. A pesar de todo, sus éxitos más galardonados, *“Sin Perdón”* y *“Million Dollar Baby”*, y otras películas de rotundo éxito, como *“Gran Torino”*, han logrado cambiar esa imagen que jugaba claramente en su contra.

b. ¿Se dan modificaciones en las siguientes obras de Eastwood a tenor de la respuesta comercial de una obra inmediatamente anterior?

- Rotundamente no. Eastwood no busca satisfacer a un público que él mismo denomina como *“comedores de palomitas”*, sino que tiene en mente un espectador ideal e inteligente al que dirige su obra. Por ello, no incluye modificaciones en sus películas a raíz de la respuesta comercial de las mismas, lo que contribuye, de manera inequívoca a afianzar su sello autorial.

c. *¿Podemos demostrar que Clint Eastwood es uno de los mayores fenómenos económicos de la factoría Hollywood? ¿En qué basa su éxito ante el público?*

- Sus resultados en taquilla así lo avalan. *“Gran Torino”* es su mejor resultado en cuanto a venta de entradas en los cines, superando los 130 millones de dólares. Sus películas ofrecen beneficios, sobre todo, desde su reconocimiento en los Oscar de 1993 con *“Sin Perdón”*.
- Pero, además, Eastwood proporciona una faceta económica adicional. El californiano es famoso por ser riguroso con el presupuesto y con los días de rodaje hasta extremos insospechados. No supera los límites del dinero del que dispone, soliendo reducir los gastos y, por ende, el presupuesto. Esto conlleva que el margen de beneficio sea mayor y que para alcanzar el punto muerto los ingresos en taquilla puedan ser menores.

3. HIPÓTESIS

Como recapitulación de lo expuesto en el inicio de esta tesis, volvemos a exponer ahora las hipótesis sobre las que trabajamos al comienzo de nuestro trabajo de investigación:

1. *Todas las realizaciones y producciones audiovisuales de Clint Eastwood son del tipo narrativo comercial norteamericano, basado en un tipo de montaje transparente en el plano de la expresión y con temas de carácter emotivo en el campo de los contenidos. Entre ellos destacan sobremanera la familia, y los valores americanos, el conocido American way of life.*
2. *Existe un sello personal en Clint Eastwood que se manifiesta a lo largo de toda su filmografía y que puede variar según unos determinados factores:*
 - a. *El respeto que Eastwood tiene a la contextualización de sus obras y que marcan unos de sus pilares básicos. El californiano respeta los usos y costumbre del momento audiovisual en el que ofrece su discurso, incluyendo facetas como la música y la iluminación.*
 - b. *Existencia de pequeños subgrupos en la obra global de Clint Eastwood referidos a criterios temáticos o intencionales, incluso comercialmente.*

- c. Creaciones futuras deudoras del éxito o del fracaso de alguna realización que marca el camino por seguir y desecha los demás.*
- 3. Clint Eastwood divide su obra en tres grandes bloques, según sea su finalidad, pero contiene esquemas fijos o invariantes en cuanto a los estilístico y funcional:*
- a. El primero es el de las películas que persiguen un fin marcadamente comercial, y por el cual está adaptado su contenido. El objetivo principal es atraer al público gracias a elementos emotivos y psicológicos oportunos.*
- b. El segundo bloque son aquellas obras que buscan el reconocimiento de los miembros de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas para la obtención del mayor número de Óscar posibles. Son películas de factura impecable y de un contenido mucho más profundo.*
- c. Por último, el subgrupo conformado por aquellas obras de Clint Eastwood en las que sólo busca complacerse a sí mismo. Proyectos personalísimos de Clint Eastwood en los que no espera grandes recaudaciones, pero sí cubrir sus inquietudes desde el punto de vista autorial.*
- 4. Gracias a trabajos anteriores, se generan expectativas en segmentos de público especialmente sensibles de la obra de Eastwood, tanto a favor como en contra.*

- a. Eastwood escucha a sus espectadores pero éstos no marcan el futuro de sus creaciones cinematográficas. Conoce las fórmulas del éxito y trata de explotarlas para lograr el reconocimiento, pero no siempre del público, sino, o también, de los críticos y/o de sí mismo.*

- b. Aunque Eastwood no explota al máximo la faceta del merchandising, el público tiene a su disposición una gran variedad de artículos promocionales relacionados con cada una de sus películas. Incluso existen productos centrados en el californiano como figura mítica del western.*

4. LISTADO DE ESTILEMAS

1. Temática:

La ideología de Clint Eastwood lo marca como un nacionalista convencido y orgulloso de sus raíces estadounidenses. Por ello, una de sus señas de identidad más constantes es la de resaltar en la temática de sus películas los valores estadounidenses y el conocido como *American way of life*, donde se exhiben como baluartes al individuo, la familia y el amor por la patria.

2. Género:

El estilo clásico de hacer cine por parte de Clint Eastwood, dentro de las teorías de André Bazin, hace que los estudiosos le consideren el último cineasta clásico. Es lógica esta afirmación porque la base de su obra se cimenta sobre géneros cinematográficos establecidos y consolidados desde hace décadas. El *western* es su género por antonomasia, pero ha realizado otros títulos dentro de géneros tan estrictos como el suspense, las aventuras, lo romántico, el drama... Quizás esta preocupación por lo químicamente puro le ha llevado, como signo personal, a no hibridar géneros, es decir, en su obra no hay mezcla de ellos, por lo que no encontraremos comedia-romántica, psico-suspense...

3. Secuencia de contextualización:

Eastwood quiere que el espectador se ubique cuanto antes en el contexto en el que se desarrolla físicamente la película. Para ello siempre utiliza planos generales al comienzo de la película, muchos de ellos aéreos, que acercan al espectador al lugar y a la época donde se va a desarrollar el

argumento. Esta constante es una de las más notorias de su obra. Incluso muchos de sus planos finales para dar paso a créditos suelen ser también planos generales que se van alejando del lugar donde termina todo, en un antes y después que simula el transcurrir de la vida, lo cual entronca con el siguiente estilema. El espacio hodológico que crea Eastwood posee un alto grado de comodidad para el espectador y en ello apalanca su acercamiento inicial a la necesaria suspensión de incredulidad por parte del espectador cuando ve una película.

4. Dosificación de la información:

Eastwood se dirige a un espectador ideal que él considera que no necesita toda la información para entender sus películas ya que la historia contada en la película se incardina entre un antes y un después dentro del transcurrir de su vida. El pasado sólo interesa si es significativamente útil para la trama, pues Eastwood elimina lo superfluo de las narraciones (de ahí que se le tilde de 'clásico', como hemos referido líneas arriba). El futuro tampoco es importante pues la cámara cierra la película y con ello el interés sobre la posible evolución de la vida del personaje, aunque al espectador le deje sensación de vacuidad. Dentro de la trama las elipsis informativas son recurrentes cuando se gana en agilidad o se teme caer en redundancia o se arriesga a despistar sobre la trama. Eastwood marca el tempo de lectura del espectador para provocar los efectos que pretende.

5. Diálogos:

La base de la circunscripción cinematográfica en cuanto a un antes sabido o intuitivo y un después aventurable, se ha de sostener sobre pilares icónicos, sonoros, musicales o dialogados dentro de la cinta. En el caso de la cinematografía de Clint Eastwood, los diálogos siempre se hallan en relación directa con la dosificación de la información que se ofrece al espectador y son empleados de manera informativa para rellenar los vacíos,

normalmente sobre situaciones temporales anteriores al comienzo de la historia, y para perfilar el temperamento de los personajes en su totalidad, junto con sus acciones. Se trata de un estilema puramente hodológico.

6. McGuffin:

Uno de los estilemas que aparta a Eastwood de la pura transparencia narrativa es que incardina en la trama principal algunas satélites, recurriendo a ciertos elementos coadyuvantes de la acción, al estilo del McGuffin hitchcockiano, pero sin la fuerza motriz de aquel; es decir, su naturaleza sería más funcional que artística, como ocurriera con Hitchcock. Son elementos funcionales que permiten avanzar a la trama y que no siempre son resueltos al final de la película -por haber cumplido su misión-, ni el espectador tampoco necesita que se resuelvan.

7. Personaje fantasma.

El personaje fantasma, o personaje *in absentia*, está presente constantemente en las películas de Eastwood. Este estilema puede decirse que ahonda en el concepto espiritual de los demás personajes. La muerte de un personaje hace que se transforme en un fantasma que sobrevuela las acciones del protagonista y permite, incluso, el juego narrativo de la tercera voz impersonal narrativa (voz en *off*).

8. Personaje del perdedor:

La constante temática de sus personajes se aleja del cine clásico hollywoodiense, heredero de alguna manera del código Hays, generalmente maniqueo, para entroncar con el más puro estilo de cine negro, sea la temática tocada propia o no de este género. Sus héroes son a la par antihéroes, en una especie de balanza dual entre el personaje en su ámbito profesional y el personaje en su ámbito familiar. Se trata de un discurso dialéctico en el que la confrontación de los mundos en los que sus

personajes se desarrollan (trabajo/familia; mundo exterior/mundo interior; amigos/enemigos) marca el avance de la trama. Por ello todos sus personajes poseen el hábito del perdedor por oposición a que nunca son ganadores plenamente.

9. Tratamiento del héroe:

El grado de escritura cero es roto con un movimiento de cámara constante que refleja un estilema muy detectable por el público. El personaje del héroe (normalmente protagonizado por él), siempre es elevado por encima del resto de personajes en los momentos de mayor tensión en las películas, empleando para ello un plano, normalmente corto, de su cabeza que, en contrapicado, va ascendiendo ligeramente en un paneo escaso pero efectivo.

10. Iluminación:

La verosimilitud de las obras de Clint Eastwood provoca que el empleo de la luz sea el más parecido al efecto que crearían en una secuencia las fuentes naturales, es decir una luz 'diegética'. Su sello se marca en el delicado equilibrio que constituye el hecho de que, sin salirse de este marco de actuación, se recurra, para caracterizar a sus personajes, a claroscuros intencionados, pero naturales. Este juego de luces personificador ayuda a remarcar su filosofía de que las personas no son buenas o malas *per se*, sino que todas pueden presentar en algún momento un lado oscuro y uno claro, según las circunstancias.

11. Montaje:

El grado de escritura cero, o no violación de la cámara, es la forma que adopta el narrador en todas sus películas para facilitar la legibilidad. Se trata de un montaje clásico al servicio de la comprensibilidad por parte del espectador. Es decir, Eastwood no oculta datos en su tercera persona

omnisciente, lo que implica que su montaje no sea siempre lineal. Para no jugar con la dosificación de la información ni trampear con los conocimientos del espectador, recurre a analepsis y prolepsis si es preciso, antes que crear vacíos informativos.

12. Plano semisubjetivo:

Dentro del grado de escritura cero, con narrador extradiegético omnisciente, el favorito de Eastwood, se permite un efecto de subrayado mediante el plano semisubjetivo ya que proporciona al espectador mayor información que la que tienen los personajes y así nunca se podrá sentir defraudado.

13. Música:

Eastwood trabaja con composiciones musicales ajenas, al principio de su cinematografía, y propias en el resto. Sus películas se basan musicalmente en la creación de *leit motifs* que se graban de forma indeleble en la mente del espectador durante la obra. No identifican al personaje sino a la historia, como las notas de la guitarra de “*Sin Perdón*”, o las del piano en “*Gran Torino*”. En este punto es obvio que la música extradiegética siempre domina a la diegética.

14. Dirección de actores:

Clint Eastwood es un fiel seguidor del método interpretativo de Lee Strasberg (y también cercano al de Stanislavski con su realismo psicológico y técnicas vivenciales) por lo que la información con que ayuda a perfilar y personalizar a sus actores, sus personajes, es total, dejando nulo espacio a la duda. Este intento de ‘sentir’ al personaje como parte del actor (el actor no interpreta, es) se refleja desde el diseño de producción, lo más lineal posible, hasta el ambiente en el plató o en el rodaje, siempre muy recogido y silencioso para la construcción introspectiva del actor. Fruto de ello,

Eastwood ha conseguido extraer grandes interpretaciones de los actores que han estado a sus órdenes, logrando numerosos reconocimientos, incluidos la mitad de los 10 Oscar de la Academia que han cosechado sus películas. Es decir, Eastwood ha conseguido que lo férreo de la personalidad de sus personajes se amolde a la creatividad, o impronta, personal de los actores para que éstos puedan brillar en sus trabajos.

15. Dirección de equipo:

Eastwood ha conseguido crear en torno a sí un equipo técnico y de producción estable y optimizado. Incluso esta forma peculiar y familiar de entender el cine ha hecho que a su elenco se le llame ‘familia Malpaso’, algo atípico en el mundo del celuloide estadounidense. Como consecuencia, su estilo personal de hacer cine no se resiente en las diversas películas ya que el estilo de trabajo es el mismo. Este estilema puede entenderse como un estilema base o herramienta para que los demás estilemas (invarianzas fenomenológicas recurrentes en su obra) se manifiesten como un fluir tranquilo y constante de su trabajo tanto en los medios técnicos como artísticos.

5. CONCLUSIÓN FINAL

Finalizamos pues la presente tesis enunciando nuestra conclusión final, que reafirma la principal del presente apartado:

Clint Eastwood posee su propio sello autorial que lo identifica de forma cristalina para todos aquellos que observen sus realizaciones. Es de nuestra consideración, por tanto, el que el californiano aporta originalidad y creatividad a sus trabajos, tanto si éstos son del gusto del público o crítica como si sólo están dirigidos para complacerse a sí mismo.

Clint Eastwood es uno de los directores más brillantes que ha aportado la 'Meca' del cine, Hollywood, en toda su historia, puesto que demuestra su versatilidad y adaptación para tratar diferentes contenidos con el mismo rigor y maestría técnica. Su temática, y dentro de ella, los personajes que la desarrollan, además, presenta una profundidad inusitada que, como extra, está acentuada por los elementos técnicos que están al alcance del californiano.

Se trata, por tanto, de un autor genial que, a través de la suma de todos y cada uno de los elementos que componen la realización de una película, y en éstos incluimos desde la composición del guión hasta la estrategia de distribución de la película, genera un todo resultante que supera, con mucho, las distintas partes, aunque éstas sean geniales por sí mismas también.

Clint Eastwood conoce las fórmulas del éxito y por eso, según el fin último de la creación que esté llevando a cabo, las utilizará en un sentido u otro. El empleo de determinados personajes o de determinados diálogos sirve al de Carmel como herramientas para lograr que los espectadores, los críticos, o él mismo, den el aplauso deseado a la película en cuestión.

No podríamos finalizar estas conclusiones sin especificar ahora el esquema que hemos tomado como referencia desde el comienzo, y que procede de las investigaciones del prestigioso, y no suficientemente valorado, Seymour Chatman:

5.1. Historia

- Sucesos: Acciones y acontecimientos que se enmarcan siempre dentro de la tipología que es la propia en el cine clásico de género. Eastwood, especialmente en los *western*, conforma acciones que el espectador reconoce sin dificultad, puesto que pertenecen al universo del género en el que se encuentran.
- Existentes: Personajes y escenarios. Son todos fácilmente identificables por el contexto en el que se desenvuelve la historia. En los *westerns* se produce un acentuamiento de esta transparencia identificativa, al responder al papel estereotípico heredado de las obras anteriores de otros autores, aunque Eastwood les pueda aportar ciertas características adicionales que maticen su carácter. Los personajes no buscan realizar cambios en sus conductas para tratar de transformar su *rol* dentro de la película, aunque Eastwood sí que pueda hacernos ver sus motivaciones, sean éstas buenas o malas, para comprender de forma total al mismo.

Las localizaciones tratan de atraer al público hacia la verosimilitud de la historia. Con Eastwood, se pergeñan diseños de producción donde los escenarios no puedan hacer saltar la transparencia que reflejan el resto de apartados técnicos de las películas.

- Temática, gentes, cosas, ideología y referentes: siempre adaptados al género al que pertenezcan. En su totalidad poseen dimensiones profundas, aunque en un primer vistazo se pueda considerar que se trata de asuntos baladíes, personajes superficiales o ideologías poco definidas. En asuntos como la familia o el *American way of life*, Eastwood demostrará una penetración ideológica y temática especial, por ser las cuestiones más trabajadas en su filmografía.

5.2. Discurso

- Estructura de la transmisión narrativa audiovisual: No siempre será igual, volviendo a tener especial importancia el género en el que se desenvuelva la película para adaptar esta cuestión. No tendrá la misma estructura un *thriller* que una película de acción, o que una romántica. Volviendo a tomar como referencia el *western*, sí que prácticamente calcará la estructura de los *films* que estén dentro de este género, midiendo con precisión cómo debe establecer, por ejemplo, presentaciones, tensiones, clímax o desenlaces, por citar sólo algunos momentos.
- Manifestación: Los ítems que Eastwood utiliza en sus películas, ya sean de naturaleza visual, auditiva o audiovisual, se enmarcan dentro de las constantes que aporta el género en el que se desarrollan. Así, la

banda sonora, los efectos especiales, si los hubiera, o la iluminación se ponen al servicio del californiano para reforzar la característica que él desee, tanto en acciones como en personajes, introduciéndolo, a modo de injerto, en la *psique* del espectador.

La combinación y ponderación de los elementos técnicos, que tan sabiamente ha utilizado Clint Eastwood a lo largo de su filmografía, es lo que le ha llevado a confeccionar películas de gran calidad o incluso magistrales, dentro de los parámetros del cine clásico de género. No podríamos, en esta faceta, establecer, de hecho, líneas divisorias entre los elementos que figuran en cada una de sus películas, según ésta tenga una finalidad comercial, industrial o personal. Lo que sí queda claro, y es donde reside la habilidad de Eastwood, es que el juego de pesos que reparte, según sea el objetivo final de la realización, será bien distinto, otorgando lecturas distintas aunque las huellas del californiano sean indelebles en todas ellas.

VI.

BIBLIOGRAFÍA

1. LIBROS Y CAPÍTULOS DE LIBROS:

- AA.VV. (2009): El universo de Clint Eastwood. Madrid. Notorius.
- AA.VV. (1980): La théorie du film. París. Editorial Albatros.
- AA.VV. (1982): *Teoría de la comunicación*. Madrid. Editado por los autores.
- AMENGUAL, B. (1971): *Clefs pour le cinéma*. París. Editorial Seghers.
- ANSON VAUX, Sara (2012): *The ethical vision of Clint Eastwood*. Cambridge. Eerdmans Publishing Co.
- AGUILAR, Carlos (1990): *Guía del vídeo-cine*. Madrid. Editorial Cátedra. Colección Signo e Imagen.
- ARISTÓTELES (1987): *Arte poética*. Madrid. Editorial Taurus.
- ASLAN, Odette (1989): *El actor en el siglo XX*. Barcelona. Gustavo Gili.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc (1985): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona. Editorial Paidós Comunicación.
- AUMONT, Jacques y otros (1993): *Estética del cine*. Barcelona. Paidós.
- AUMONT, Jacques (1992): *La Imagen*. Barcelona, Paidós.
- AUTHIER, Christian (2005): *Clint Eastwood*. París. Fitway.
- BAL, Mieke (1990): *Teoría de la narrativa*. Madrid. Editorial Cátedra.
- BAUER, Steven (1987): *Historias asombrosas de Steven Spielberg*. Barcelona. Editorial Planeta.

- BEARDSLEY, Monroe (1958): *Aesthetics*. Nueva Cork. University of Alabama Press.
- BELLOUR, Raymond (1974): *L'analyse du film*. París. Editorial Galilée.
- BENOLIEL, Bernard (2010): *Clint Eastwood*. París. Cahiers du cinema. Colección "Maestros del cine".
- BERISTÁIN, Helena (1992): *Diccionario de retórica y poética*. México D.F.. Editorial Porrúa.
- BERNE, Eric (1974): *¿Qué dice Usted después de decir "Hola"?*. Barcelona. Editorial Grijalbo.
- BETTETINI, Gianfranco (1986): *La conversación audiovisual*. Madrid. Editorial Cátedra.
- BONELL, R. (1978): *Le cinéma exploité*. París. Editorial Du Seuil.
- BONITZER, P. (1976): *Le regard et la voix*. París. Colección "10/18". UGE.
- BOOTH, Wayne (1974): *La Retórica De La Ficción*. Barcelona, Bosch.
- BOOTH, Wayne C. (1989): *Retórica de la ironía*. Madrid. Editorial Taurus Humanidades.
- BOUVIER, M. y LEUTRAT, J. L. (1981): *Nosferatu*. París. Editorial Gallimard.
- BRADBURY, Ray (1995): *Sombras verdes, ballena blanca*. Madrid. Minotauro.
- BUCETA, Luis (1979): *Introducción histórica a la psicología social*. Barcelona. Editorial Vicens- Vives.
- BUNGE, Mario (1980): *Epistemología*. Barcelona. Editorial Ariel.
- BUSCOMBE, Edward (2004): *Unforgiven*. Londres. BFI.
- CALDEVILLA, David (2005): *El sello de Spielberg*. Madrid. Ed. Vision Net.

- CAMINO, Jaime (1997): *El oficio de dirigir cine*. Madrid. Cátedra.
- CARMONA, Ramón (1991): *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid. Editorial Cátedra.
- CASAS, Quim (2003): *Clint Eastwood. Avatares Del Último Cineasta Clásico*. Madrid. Ediciones Jaguar.
- CHATMAN, Seymour (1990): *Historia y discurso*. Madrid. Editorial Taurus Humanidades.
- CHION, Michel (1992): *La audiovisión*. Barcelona. Editorial Paidós Comunicación.
- CHION, Michel (1990): *Cómo se escribe un guión*. Madrid. Editorial Cátedra.
- CIMENT, Michel y PASSEK, Jean-Loup (coords.) (1988): *Dictionnaire du cinéma américain*. París. Editorial Larousse.
- COLOMO, Fernando (1987): *Money, money, money. Historia del cine*. Madrid. Editorial Diario 16.
- COMAS, Ángel (2006): *Clint Eastwood: tras las huellas de Harry*. Madrid. T&B.
- COSTA, Antonio (1988): *Saber ver cine*. Barcelona. Paidós.
- DE AGUILERA GAMONEDA, Joaquín; DE AGUILERA MOYANO, Miguel (1989): *Nueva dimensión de los medios audiovisuales*. Barcelona. Editorial Mitre.
- DE MIGUEL, Amando (1988): *La ciencia-ficción: Un agujero en el cine de género*. Bilbao. Servicio Editorial Universidad del País Vasco.
- DOUGLAS, Keesey y DUNCAN, Paul (2006): *Clint Eastwood*. Colonia. Taschen.
- ECO, Umberto (1989): *La estructura ausente*. Barcelona. Editorial Lumen.
- ECO, Umberto (1987): *Lector in fabula*. Barcelona. Editorial Lumen.

- ECO, Umberto (1991): *Tratado de semiótica general*. Barcelona. Editorial Lumen.
- ENGEL, Leonard (2007): *Clint Eastwood, actor and director: new perspectives*. Salt Lake City. University of Utah Press.
- FARDER, Stephen y GREEN Marc (1985): *Hollywood Dinasties*. Nueva York. Editorial Ballantine Books.
- FELDMAN, Simón: (1979): *Cine: técnica y lenguaje*. Buenos Aires. La Aurora.
- FELDMAN, Simón: (1993): *Guión argumental. Guión documental*. Barcelona. Gedise.
- FLICHY, P. (1980): *Les industries de l'imaginaire*. Grenoble. Editorial Presses Universitaires de Grenoble.
- FOOT, John H. (2009): *Clint Eastwood: evolution of a filmmaker*. Westport. Praeger.
- FRAYLING, Christopher (1992): *Clint Eastwood*. Londres. Virgin.
- GARCÍA, Francisco (1991): El guion en los medios audiovisuales, en *Diccionario de ciencias y técnicas de la comunicación*. Madrid. Editorial Paulina.
- GARCÍA, Jesús (1993): *Narrativa audiovisual*. Madrid. Editorial Cátedra.
- GARCÍA, Jesús (1995): *La imagen narrativa*. Madrid. Editorial Paraninfo.
- GARCÍA, Luis (2006): *Clint Eastwood: de actor a autor*. Barcelona. Paidós.
- GAUTHIER, G. (1979): *Initiation à la sémiologie de l'image*. París. Cahiers de l'audiovisuel.
- GONZÁLEZ, Jesús (1988): *El discurso televisivo: Espectáculo de la postmodernidad*. Madrid. Editorial Cátedra.

- GONZÁLEZ, Jesús (1992): *S. M. Eisenstein*. Madrid. Editorial Cátedra.
- GONZÁLEZ, Jesús (1989): *El espectáculo informativo*. Madrid. Editorial Akal comunicación.
- GONZÁLEZ, Jesús (2006): *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato del cine de Hollywood*. Valladolid. Castilla Ediciones.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1976): *La semiótica del texto*. Barcelona. Editorial Paidós Comunicación.
- GRUPO μ (1993): *Tratado del signo visual*. Madrid. Editorial Cátedra.
- GRUPO μ (1987): *Retórica general*. Barcelona. Editorial Paidós Comunicación.
- GUBERN, Román (1989): *Historia del cine*. Barcelona. Editorial Lumen.
- GUTIÉRREZ-ESPADA, Luis (1982): *Historia de los medios audiovisuales*. Madrid. Editorial Pirámide.
- HORACIO (1987): *Arte poética*. Madrid. Editorial Taurus.
- HUESO, Luis (1983): *Los géneros cinematográficos*. Burgos. Mensajero.
- HUGHES, Howard (2009): *Aim of the heart: the films of Clint Eastwood*. Londres. I.B. Tauris.
- JOHNSTONE, Iain (1981): *The man with no name: Clint Eastwood*. Londres. Plexus.
- JOST, F. y CHATEAU, D. (1979): *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*. París. Colección "10/18". UGE.
- KAKEKASHI, Kumiko (2007): *Letters from Iwo Jima: the Japanese eyewitness stories that inspired Clint Eastwood's film*. Londres. Weidenfeld and Nicolson.

- KAPIS, Robert y COBLENTZ, Kathie (1999): *Clint Eastwood: interviews*. Jackson. University Press of Mississippi.
- KITSES, Jim (2004): *Horizons west: directing the western from John Ford to Clint Eastwood*. Londres. BFI.
- KNAPP, Laurence (1996): *Directed by Clint Eastwood: eighteen films analyzed*. Jefferson. McFarland & Co.
- KRACAWER, Siegfried (1989): *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós.
- LÓPEZ QUINTÁS, A. (1987): *Estética de la creatividad*. Barcelona. Editorial Promociones Publicaciones Universitarias.
- LOTMAN, Iuri (1977): *Esthétique et sémiotique du cinéma*. París. Editions Sociales.
- MADSEN, Axel (1975): *The New Hollywood*. Nueva York. Tomas Y. Cronwell Comp.
- MARIE, Michel y AUMONT, Jacques (2001): *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. París. Nathan.
- MARTÍN SERRANO, Manuel (1981): *Teoría de la comunicación*. Madrid. Editorial de la Universidad de Verano Menéndez Pelayo.
- MARTIN, M. (1977): *Le langage cinématographique*. París. Editorial Du Cerf. Editeurs français Réunis.
- MCGILLIGAN, Patrick (2010): *Clint Eastwood: biografía*. Barcelona. Lumen.
- MIRALLES, Alberto (2000): *La dirección de actores en cine*. Madrid. Cátedra.
- MITRY, Jean (1989): *Estética y psicología del cine*. México D.F.. Editorial Siglo XXI.
- MONACO, James (1979): *American film Now*. Nueva York. Editorial Oxford University Press.

- MORRISON, Kristin (1961): *Jane's and Lubbock's Differing Points of View*. Nineteenth-Century Fiction.
- MUNN, Michael (1992): *Clint Eastwood: Hollywood's Icon*. Nueva York. Robson.
- NICHOLLS, Peter (1984): *The World of Fantastic films*. Nueva York. Editorial Multimedia Publications.
- NOGUEZ, D. (1979): *Eloge du cinéma expérimental*. París. Editorial Du Centre Pompidou.
- NOGUEZ, D. (1982): *Trente ans de cinéma expérimental en France*. París. ARCEF.
- O'BRIEN, Daniel (1996): *Clint Eastwood: film maker*. Londres. Batsford.
- PASSEK, Jean Luc (1991): *Diccionario del cine*. Madrid. Ediciones Rialp.
- PEZZOTA, Alberto (1997): *Clint Eastwood*. Madrid. Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas.
- PUIG, Jaime J. (1990): *Redacción de guiones para cine, televisión y radio*. Barcelona. Editorial Mitre.
- PYE, Michael y MYLES, Lynda (1979): *The Movie Brats*. Londres-Boston. Editorial Faber & Faber.
- REYES, Graciela (1984): *Polifonía textual*. Madrid. Editorial Gredos.
- ROSE, Tony (1974): *Así se hace cine*. Barcelona. Editorial Instituto Parramón.
- SAINT JOHN MARNER, Terence (1972): *Como dirigir cine*. Madrid. Fundamentos.
- SANTANA RAMOS, Salvador (1988): *Dirección de Actores en España*. Madrid. Complutense.

- SCHAEFER, Denis y SALVATO, Larry (1990): *Maestros de la luz. Conversaciones con directores de fotografía*. Madrid. Plot Ediciones.
- SCHICKEL, Richard (2010): *Clint Eastwood: una retrospectiva*. Barcelona. Blume.
- SMITH, Paul (1993): *Clint Eastwood. A cultural production*. Minnesota. University of Minnesota Press.
- TALENS, Jenaro (1986): *El ojo tachado*. Madrid. Editorial Cátedra.
- THOMPSON, Douglas (2005): *Clint Eastwood: Billion Dollar Man*. Los Ángeles. John Blake.
- TODOROV, Tzvetan (1991): *Crítica de la crítica*. Barcelona. Paidós.
- TORÁN, Enrique (1985): *El espacio en la imagen*. Barcelona. Editorial Mitre.
- TRASHORRAS, Antonio (1994): *Clint Eastwood*. Madrid. Ediciones JC.
- TUDOR, Andrew (1975): *Cine y comunicación social*. Barcelona. G. Gili.
- USPENSKY, Boris (1974): *Poetics of Composition*. Berkeley. University of California Press.
- VAN DIJK, Teun A. (1992): *La ciencia del texto*. Barcelona. Editorial Paidós Comunicación.
- VILLAFAÑE, Justo (1987): *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid. Editorial Pirámide.
- VITOUX, Pierre (1995): *El juego de la focalización*. Barcelona. Editorial Paidós.
- WEINBERGER, Michèle (1989): *Clint Eastwood*. París. Rivages.
- WHITMAN, Mark (1978): *The films of Clint Eastwood*. Saint Paul. Greenhaven Press.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1989): *Pensar la imagen*. Madrid. Editorial Cátedra. 1.989.

2. ARTÍCULOS DE REVISTAS:

- ALDARONDO, Ricardo (2006): Las armas de Clint Eastwood. *Nosferatu*, 53-54.
- AMIEL, Mireille (1983): Clint Eastwood (François Guérif). *Cinéma*, 297, 6.
- AMIEL, Vincent (1988): Bird. *Positif*, 329-330, 5.
- AXELRAD, Catharine (1997): Pleins pouvoirs. *Positif*, 436, 6.
- BARTHES, Roland (1970): El tercer sentido. *Cahiers du cinéma*, 222, 19.
- BASSAN, Raphaël (1986): Pale Rider. *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 86, 87.
- BASSAN, Raphaël (2007): Lettres d'Iwo Jima.. *Zeuxis*, 30, 2.
- BALLERINI, Étienne (2000): Space Cowboys. *Jeune Cinéma*, 264, 38.
- BÉHAR, Henri (1976): Josey Wales hors la loi. *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 312, 136.
- BENAYOUN, Robert (1975): Breezy. *Positif*, 170, 73.
- BENAYOUN, Robert (1975): Chasseur blanc, cœur noir. *Positif*, 351, 3.
- BERJON, Jean-Christophe (2002): Créance de sang. *L'Avant-Scène Cinéma*, 516, 95.
- BEYLIE, Claude (1988): Cannes à propos de: Bird. *L'Avant-Scène Cinéma*, 374, 125.
- BEYLIE, Claude (1990): Cannes à propos de: Chasseur blanc, cœur noir. *L'Avant-Scène Cinéma*, 395, 102.

- BINÉTRUY, Pascal (2008): Sur la route de Washington - Quand Clint Eastwood s'intéresse au président. *Positif*, 571, 106.
- BINÉTRUY, Pascal (2011): Clint Eastwood face à ses biographes. *Positif*, 599, 14.
- BLUEMENTHAL, Bob (1995): Clint Eastwood. *Jazz Times*, especial 25º aniversario, 28-32 y 197.
- BOLDUC, Albert: Homme des hautes plaines (L'). *Positif*, 155, 66.
- BORKER, Pierre (1983): Firefox, l'arme absolue. *Cinéma*, 289, 50.
- BOSSÉNO, Christian (1977): Josey Wales hors la loi. *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 77, 147.
- BOTTEON, Christophe (1995): Sur la route de Madison. *Cinéma*, 559, 9.
- BOUJUT, Michel (2002): Josey Wales hors la loi. *L'Avant-Scène Cinéma*, 516, 1.
- BOURGET, Jean-Loup (2001): Clint Eastwood : interviews (Robert E. Kapsis et Kathie Coblenz). *Positif*, 488, 96.
- BOURGET, Jean-Loup (2006): Mémoires de nos pères. *Positif*, 549, 34.
- BOURGET, Jean-Loup (2007): Lettres d'Iwo Jima. *Positif*, 552, 88.
- BRILL, Steven (1990): The Rookie. *Variety*, 31 de diciembre, 23.
- CANBY, Vincent (1990): The Rookie, *New York Times*, 7 de diciembre, 32.
- CÈBE, Gilles (1983): Firefox, l'arme absolue. *Cinématographe*, 85, 40.
- CÈBE, Gilles (1978): Épreuve de force (L'). *Écran*, 68, 57.
- CHEVALLIER, Jacques (1985): Pale Rider. *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 85, 116.
- CHEVASSU, François (1973): Homme des hautes plaines (L'). *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 275, 152.

- CHEVASSU, François (1989): Bird. *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 88, 21.
- CIEUTAT, Michel (1997): Eastwood et le film criminel. *Positif*, 436, 8.
- CIMENT, Michel (1985): Cannes à propos de: Pale rider. *Positif*, 293-294, 101.
- CIMENT, Michel y NIOGRET, Hubert (1988): A propos de: Bird. *Positif*, 329-330, 7.
- CIMENT, Michael (1990): A propos de: Whiter Hunter, Black Heart. *Positif*, 184, 23.
- COLPART, Gilles (1976): Breezy. *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 76, 48.
- COLPART, Gilles (1976): Bronco Billy. *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 354, 30.
- COURSODON, Jean-Pierre (1992): Impitoyable. *Positif*, 380, 6.
- COURSODON, Jean-Pierre (1995): Sur la route de Madison. *Positif*, 415, 32.
- COURSODON, Jean-Pierre (1998): Minuit dans le jardin du bien et du mal. *Positif*, 445, 15.
- COURSODON, Jean-Pierre (2003): Les westerns de Clint Eastwood - De l'homme sans nom au nom de l'auteur. *Positif*, 512, 94-98.
- COURSODON, Jean-Pierre (2005): Million Dollar Baby. *Positif*, 530, 6.
- D., J. (2010): 'Invictus', la despedida triunfal de Clint Eastwood. *Cinco Días*.
- DAHAN, Lucien (1976): Josey Wales hors la loi. *Cinématographe*, 22, 41.
- DECAUX, Emmanuel (1983): Honkytonk man. *Cinématographe*, 93, 36.

- DECAUX, Emmanuel (1983): Clint Eastwood (François Guérif). *Cinématographe*, 93, 68.
- DENBY, David (1997): Thanks a lot but no thansk. *New York Magazine*, 20, 45.
- DENBY, David (1992): How the West was lost. *New York Magazine*, 25, 119-120.
- DENBY, David (1993): Father figures. *New York Magazine*, 26, 118-119.
- DUPRÉ, Vincent (2008): Breezy. *Jeune Cinéma*, 315-316, 136.
- DUPRÉ, Vincent (2010): Invictus. *Jeune Cinéma*, 329-330, 101.
- DUVAL, Bruno (1980): Bronco Billy. *Cinéma*, 261, 87.
- EYQUEM, Olivier (1978): Épreuve de force (L'). *Positif*, 206, 73.
- EYQUEM, Olivier (1980): Bronco Billy. *Positif*, 236, 71.
- FAYARD, Judy (1971): Who can stand 32,580 seconds of Clint Eastwood? *Time*, 71, 44-48.
- FERNÁNDEZ, Tomás (2009). Estudio Clint Eastwood, *Dirigido por...*, 385, 23.
- FERRARI, Jean-Christophe (2007): La vie dans les traces - Spectrologie de Clint Eastwood. *Positif*, 552, 106.
- FIESCHI, Jacques (1978): Épreuve de force (L'). *Cinématographe*, 38, 38.
- FIESCHI, Jacques (1978): Sudden Impact. *Cinématographe*, 103, 54.
- FONSECA, Mercedes (1995): Sin Perdón. *Viridiana*, 11, 131.
- FRAISSE, Philippe (2007): Un humanisme d'après l'humanisme. *Positif*, 552, 108.
- GAFFEZ, Fabien (2003): Le monde dans le yeux du Clint Eastwood. *Positif*, 512, 100.
- GAFFEZ, Fabien (2006): Play Breezy for me. Eastwood 70. *Positif*, 545-546, 59.

- GAFFEZ, Fabien (2008): Entretiens avec Clint Eastwood (Michael Henry Wilson). *Positif*, 566, 67.
- GAFFEZ, Fabien (2009): Son nom est Clint Eastwood. *Positif*, 577, 9.
- GAFFEZ, Fabien (2010): Invictus. *Positif*, 587, 24.
- GARBARZ, Franck (2003): Cannes à propos de: Mystic river. *Positif*, 509-510, 92.
- GARBARZ, Franck (2012): J. Edgar. *Positif*, 611, 7.
- GAREL, Alain (1976): Sanction (La). *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 76, 317.
- GAREL, Alain (1980): Bronco Billy. *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 354, 30.
- GAREL, Sylvain (1990): Chasseur blanc, cœur noir. *Cinéma*, 468, 22.
- GARSULT, Alain (1972): Frisson dans la nuit (Un). *Positif*, 137, 68.
- GARSULT, Alain (1972): Josey Wales hors la loi. *Positif*, 188, 71.
- GARSULT, Alain (1984): Sudden Impact. *Positif*, 285, 60.
- GARSULT, Alain (1991): Relève (La). *Positif*, 367, 40.
- GEORGE-WARREN, Holly (2003): The Man with no name. *American Cowboy*, 10, 74-77.
- GIDDENS, Gary (1990): The Rookie. *Village Voice*, 18 de diciembre, 76.
- GILI, Jean A. (1999): Jugé coupable. *Positif*, 459, 10.
- GILI, Jean A. (1999): Space Cowboys. *Positif*, 476, 35.
- GILI, Jean A. (2008): Cannes à propos de : Échange (L'). *Positif*, 569-570, 85.
- GRANT, Jacques (1980): Bronco Billy. *Cinématographe*, 61, 58.
- GRÉLIER, Robert (1985): Pale Rider. *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 407, 37.
- GRISOLIA, Michel (1975): Breezy. *Cinéma*, 198, 141.

- GUÉRIE, François (1979): Clint Eastwood. *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 335, 63.
- GUÉRIE, François (1983): Honkytonk Man. *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 387, 35.
- GUIGUET, Jean-Claude (1974): Homme des hautes plaines (L'). *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 74, 161.
- GUTHMANN, Edward (1997): In like Clint. *The advocate*, 746, 24-35.
- HENRY, Michael (1985): Pale Rider. *Positif*, 295, 38.
- HENRY, Michael (1988): Bird. *Positif*, 329-330, 3.
- HENRY, Michael (1999): Jugé coupable. *Positif*, 459, 12.
- HENRY, Michael (2003): Mystic River. *Positif*, 512, 84.
- HENRY, Michael (2005): Millon dollar baby. *Positif*, 530, 11.
- HENRY, Michael (2007): A propos de : Mémoires de nos pères. *Positif*, 552, 91.
- HENRY, Michael (2008): Échange (L). *Positif*, 573, 21.
- HENRY, Michael (2010): Invictus. *Positif*, 587, 26.
- HENRY, Michael (2011): Au-delà. *Positif*, 599, 9.
- HENRY, Michael (2012): A propos de: J. Edgar. *Positif*, 611, 9.
- HERNÁNDEZ, Jose (2002): Josey Wales hors la loi. *L'Avant-Scène Cinéma*, 516, 1.
- JEANCOLAS, Jean-Pierre (1972): Frisson dans la nuit (Un). *Jeune Cinéma*, 217, 35.
- JONES, Kent (2003): The Eastwood variations. *Filmcomment*, septiembre-octubre.
- JOUSSE, Thierry y NEVERS, Camille (1992): Entretien avec Clint Eastwood. *Cahiers du Cinema*, 460, 67 y 68.
- JUNOD, Tom (2012): The Eastwood conundrum. *Esquire*, octubre, 114-116.

- KATASAHNIAS, Iannis y TOUBIANA, Serge. Bird. *Cahiers du Cinéma*, 409, 59.
- KAUSCH, Franck (2007): La première pierre - Eastwood et la question de l'innocence. *Positif*, 552, 103.
- KAUSCH, Franck (2009): Gran Torino. *Positif*, 577, 7.
- KERMAISON, Jacques (1985): Cannes à propos de: Pale rider. *Cinéma*, 318, 12.
- LAJEUNESSE, Jacqueline (1984): Honkytonk Man. *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 84, 78.
- LASALLE, Mick (2009): Eastwood on Mandela. *San Francisco Chronicle*, especial, 1.
- LEFÈVRE, Raymond (1976): Josey Wales hors la loi. *Cinéma*, 216, 120.
- LEGRAND, Gérard (1994): Clint Eastwood - De l'autonomie au style. *Positif*, 397, 22.
- LELORAIN, Patrice (1986): Frisson dans la nuit (Un). *Cinématographe*, 119, 80.
- LYDECKER, Waldo (1975): Sanction (La). *Positif*, 174, 77.
- MACKLIN, Tony (2005): An interview with Clint Eastwood. *Bright lights film journal*, 47.
- MAHÉO, Michel (1984): Sudden Impact. *Cinéma*, 310, 42.
- MAILLET, Dominique (1972): Frisson dans la nuit (Un). *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 258, 135
- MANCEAU, Jean-Louis (1997): Cannes à propos de: Pleins pouvoirs (Les). *Cinéma*, 588, 22.
- MASSON, Alain (2005): Million Dollar Baby. *Positif*, 530, 8.
- MASSON, Alain (2008): Échange (L'). *Positif*, 573, 19.
- MCCARTHY, Drew (1985): El jinete pálido. *Fotogramas*, 1711, 61.
- MCGILLIGAN, Patrick (1976): Dirty Harry. *Focus on Film*, 25, 17.

- MCGOVERN, Derek (2012): Eastwood plays Misty. *The Daily Mirror*, 60.
- MÉRIGEAU, Pascal (1978): Épreuve de force (L'). *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 328, 120.
- MÉRIGEAU, Pascal (1979): Eastwood derrière la caméra - Un cinéaste discret. *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 335, 70.
- MÉRIGEAU, Pascal (1984): Sudden Impact. *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 397, 21.
- MERRICK, Hélène (1992): Impitoyable. *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 485, 12.
- MERRICK, Hélène (1992): Monde Parfait (Un). *Image et Son - La Revue du Cinéma*, Mdc 12, 18.
- MEYNELL, J. (1978): Values and Violence: A study of the Films of Clint Eastwood. *Journal of Moral Education*, 7, 13-109.
- MIRANDA, Julia (2010): HEREAFTER: Clint Eastwood quiere saber qué hay más allá. *El Periódico U.S.A.*
- MOLINA, Vicente (1985): Clint Eastwood. *Fotogramas*, 1713, 9.
- NACACHE, Jacqueline (1983): Honkyton Man. *Cinéma*, 299, 50.
- NAJMAN, Charles (1985): Pale Rider. *Cinématographe*, 113, 45.
- NAVE, Bernard (1994): Monde parfait (Un). *Jeune cinéma*, 226, 53.
- NAVE, Bernard (1997): Pleins pouvoirs (Les). *Jeune cinéma*, 244, 42.
- NAVE, Bernard (2003): Mystic River. *Jeune cinéma*, 285, 55.
- NAVE, Bernard (2004): Blues: piano blues (The). *Jeune cinéma*, 305, 66.
- NAVE, Bernard (2006): Mémoires de nos pères. *Jeune cinéma*, 305, 66.
- NAVE, Bernard (2007): Lettres d'Iwo Jima. *Jeune cinéma*, 308-309, 105.
- NAVE, Bernard (2009): Gran Torino. *Jeune cinéma*, 317-318, 67.

- NIOGRET, Hubert (1983): Firefox, l'arme absolue, *Positif*, 264, 85.
- NIOGRET, Hubert (1983): Impitoyable. *Positif*, 509-510, 71.
- NIOGRET, Hubert (1983): Blues: piano blues (The). *Positif*, 530, 78.
- NUTTENS, Jean-Dominique (2011): Au-delà. *Positif*, 599, 7.
- ORTOLI, Philippe (1993): Impitoyable. *Image et Son - La Revue du Cinéma*, S92, 110.
- ORTOLI, Philippe (1994): Monde parfait (Un). *Image et Son - La Revue du Cinéma*, S93, 110.
- PARERA, Josep (2010): Clint Eastwood. *La Opinión*. Los Angeles.
- PLAZZO, Philippe (1992): Impitoyable. *Jeune Cinéma*, 217, 35.
- POIRIER, François (1992): Impitoyable. *Cinéma*, 495, 4.
- RABINOVICI, Jean (1988): Bird. *Cinéma*. 444, 3.
- ROGER, Philippe (1995): Sur la route de Madison. *Jeune Cinéma*, 233, 37.
- ROSS, Philippe (1983): Firefox, l'arme absolue. *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 83, 84.
- ROSS, Philippe (1998): Pleins pouvoirs (Les). *Image et Son - La Revue du Cinéma*, S97, 175.
- ROTH-BETTONI, Didier (1990): Clint Eastwood (Noël Simsolo). *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 463, 91.
- ROTH-BETTONI, Didier (1990): Chasseur blanc, cœur noir. *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 90, 26.
- ROTH-BETTONI, Didier (1993): Cinq visages de l'homme sans nom. *Image et Son - La Revue du Cinéma*, Mdc 12, 70.
- ROUYER, Philippe (1990): Clint Eastwood (Noël Simsolo). *Positif*, 357, 80.
- ROUYER, Philippe (1990): Clint Eastwood (Michèle Weinberger). *Positif*, 357, 80.
- ROY, Jean (1978): Épreuve de force (L'). *Cinéma*, 233, 88.

- SAADA, Nicolás y TOUBIANA, Serge (2000): Pale Rider. *Cahiers du Cinéma*, 549, 42.
- SAFFAR, Patrick (2008): Échange (L). *Jeune Cinéma*, 317-318, 67.
- SALTIEL (1993): Monde parfait (Un). *Cinéma*, 522, 7.
- SAUVAGET, Daniel (1988): Bird. *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 465, 60.
- SAUVAGET, Daniel (1990): Clint Eastwood et le jazz. *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 465, 60.
- SCHICKEL, Richard (1982): Plain Song. *Time*, 20 de diciembre, 23.
- SENNEQUIER, Pascal (2002): Créance de sang. *Positif*, 501, 34.
- SILVA ROMERO, Ricardo (2006): Cara y contra de la guerra. *Arcadia*, 13, 42.
- SINEUX, Michel (1987): Maître de guerre (Le): *Positif*, 315, 60.
- SPALL, Timothy (1990): Make my prey. *Interview*, octubre.
- STEVENS, Harry (1993): El año de Clint Eastwood. *Fotogramas*, 1796, 62.
- TESSIER, Max (1972): Frisson dans la nuit (Un). *Écran*, 3, 74.
- THIRARD, Paul-Louis (1983): Clint Eastwood (François Guérif). *Positif*, 268, 79.
- TOBIN, Yann (1994): Monde parfait (Un). *Positif*, 395, 42.
- TÖRÖK, Myrtille: Josey Wales hors la loi. *Positif*, 287, 51.
- VALENS, Grégory (2003): Mystic River. *Positif*, 512, 82.
- VALOT, Jacques (1992): Relève (La). *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 473, 56.
- VIVIANI, Christian (2003): Contrastes - La tradition classique chez Clint Eastwood. *Positif*, 512, 90.
- VIVIANI, Christian (2003): Vanessa. *Positif*, 552, 111.
- VOGEL, Amos (1978): The film fund. *Filmcomment*, marzo-abril, 23.

- WALLACE, Lane (2000): A pilot's director. *Flying*, 127, 92-93.
- WEINBERGER, Michèle (1987): Maître de guerre (Le). *Cinéma*, 390, 2.
- WIENER, David Jon (1987): Heatbreak Ridge: An Exercise of Realism. *American Cinematographer*, diciembre, 23.
- WILBUR, Brett (2009): A gratifying ride. *Carmel Magazine*, 3, 68-73.
- ZAVALA, F. (2012): A los 82 años, Clint Eastwood confirma su vigencia con su regreso a la actuación. *Mercurio* (Santiago, Chile)
- ZIMMER, Jacques (1978): Épreuve de force (L'). *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 78, 104.
- ZIMMER, Jacques (1979): Eastwood et la critique française. *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 335, 51.
- ZIMMER, Jacques (1982): Firefox, l'arme absolue. *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 377, 61.
- ZIMMER, Jacques (1983): Clint Eastwood (François Guérif). *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 388, 92.
- ZIMMER, Jacques (1985): Pale Rider. *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 405, 18.
- ZIMMER, Jacques (1987): Maître de guerre (Le). *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 426, 6.
- ZIMMER, Jacques (1989): Homme des hautes plaines. *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 451, 49.
- ZIMMER, Jacques (1990): Chasseur blanc, cœur noir. *Image et Son - La Revue du Cinéma*, 461, 19.
- ZIMMER, Jacques (1996): Sur la route de Madison. *Image et Son - La Revue du Cinéma*, S95, 264.
- ZIMMER, Jacques (2002): Clint Eastwood et le western. *L'Avant-Scène Cinéma*, 516, 91.

3. ARTÍCULOS ELÉCTRONICOS:

- ANDERSON, Jeffrey M. (2010): The Rookie. *Combustible Celluloid*.
Disponibile en:
<http://www.combustiblecelluloid.com/archive/rookiece.shtml>
[Consultado el 21 de abril de 2011]
- ANÓNIMO (2003): Martin Scorsese presenta the Blues - Piano Blues. *Filmaffinity*. Disponible en:
<http://www.filmaffinity.com/es/film395339.html> [Consultado el 20 de abril de 2004]
- ANÓNIMO (2009): High Plains Drifter. *At-a-Glance Film Reviews*.
Disponibile en:
<http://www.rinkworks.com/movies/m/high.plains.drifter.1973.shtml>
[Consultado el 30 de junio de 2009]
- ATTANASIO, Paul (1986): Heartbreak Ridge. *Washington Post*.
Disponibile en: http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/heartbreakridgerattanasio_a0ad80.htm [Consultado el 5 de diciembre de 2005]
- BERARDINELLI, James (1997): Absolute Power. *Reelviews*.
Disponibile en:
http://www.reelviews.net/php_review_template.php?identifier=1956
[Consultado el 1 de enero de 2010]
- BITTER, Robbert (2008): The Eiger Sanction. *Cine Magazine*.
Disponibile en: <http://cinemagazine.nl/the-eiger-sanction-1975-recensie/> [Consultado el 3 de marzo de 2010]
- BOYERO, C. (2010): "Eastwood lo ha vuelto a bordar". El País.
Disponibile en:

- http://www.elpais.com/videos/cultura/Carlos/Boyero/Eastwood/ha/vuelto/bordar/elpvidcul/20110128elpepucul_1/Ves/ [Consultado el 14 de febrero de 2011]
- BRADSHAW, Peter (2002): Blood Work. *The Guardian*. Disponible en: <http://www.guardian.co.uk/film/2002/dec/27/culture.reviews> [Consultado el 27 de diciembre de 2007]
 - BURR, Ty (2008): Gran Torino. *Boston Globe*. Disponible en: http://www.boston.com/ae/movies/articles/2008/12/25/dirty_harrys_neighborhood/ [Consultado el 25 de diciembre de 2008]
 - CAVAGNA, Carlo (2000): High Plains Drifter. *About Film*. Disponible en: <http://www.aboutfilm.com/movies/h/highplainsdrifter.htm> [Consultado el 31 de mayo de 2009]
 - CHABOT, George (2012): Honkytonk Man: Every Singer Wants to Go to Nashville. Disponible en: http://www.epinions.com/review/Honkytonk_Man_Clint_Eastwood_2005779854/content_579627880068?sb=1 [Consultado el 14 de febrero de 2012]
 - CORLISS, Richard (2006): Movies: On Duty, Honor and Celebrity. *Time*. Disponible en: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1546332,00.html> [Consultado el 15 de octubre de 2006]
 - CROCE, Fernando (2006): Sudden Impact. *Cinepassion*. Disponible en: <http://www.cinepassion.org/Reviews/s/SuddenImpact.html> [Consultado el 18 de diciembre de 2007]
 - DARGIS, Manohla (2008): A California of Noir Shadows and Blood. *The New York Times*. Disponible en: http://www.nytimes.com/2008/05/21/movies/21dargis.html?_r=0 [Consultado el 21 de mayo de 2008]

- DEL MORAL, Inma (2003): *Mystic River. Aloha críticón*. Disponible en: <http://www.alohacriticon.com/elcriticon/article1690.html> [Consultado el 12 de septiembre de 2008]
- DOYLE, Ronan (2011): Review: Honkytonk Man. *Projection*. Disponible en: <http://nextprojection.com/2011/09/08/review-honkytonk-man/> [Consultado el 8 de septiembre de 2011]
- EBERT, Roger (1976): The Outlaw Josey Wales. *Sun Times*. Disponible en: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19760101/REVIEWS/601010306/1023> [Consultado el 23 de julio de 2009]
- EBERT, Roger (1992): Unforgiven. *Sun Times*. Disponible en: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20020721/REVIEWS08/207210301/1023> [Consultado el 21 de julio de 2009]
- EBERT, Roger (1997): Absolute Power. *Sun Times*. Disponible en: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19970214/REVIEWS702140301/1023> [Consultado el 14 de febrero 2009]
- EBERT, Roger (2009): Invictus. *Sun Times*. Disponible en: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20091209/REVIEWS912099994> [Consultado el 23 de diciembre de 2009]
- EHRLACHER, Frank (1990): Weißer jäger, schwarzes herz. *Movie Master*. Disponible en: <http://www.moviemaster.de/archiv/film/film.php?nr=2437> [Consultado el 4 de septiembre de 2005]
- FARÉÉ, Susanna (2003): Los niños que nunca escaparon de los lobos. *Miradas*. Disponible en: http://www.miradas.net/0204/criticas/2003/0310_mysticriver.html [Consultado el 1 de junio de 2008]

- FISCHER, Paul (1997): *Midnight in the garden of good & evil*.
Urban cinefile. Disponible en:
<http://www.urbancinefile.com.au/home/view.asp?a=955&s=Reviews>
[Consultado el 22 de febrero de 2008]
- FOUNDAS, Scott (2010): Paul Haggis. *Filmcomment*. Disponible en:
<http://www.filmcomment.com/article/tipping-points> [Consultado el 2
de agosto de 2011]
- GRAHAM, Bob (2000): Back in the Saddle / With Eastwood leading
the old pros, 'Space Cowboys' is the summer's best movie. *SFGate*.
Disponible en: <http://www.sfgate.com/movies/article/Back-in-the-Saddle-With-Eastwood-leading-the-2745814.php> [Consultado el 4 de
agosto de 2005]
- GREENFIELD, Pierre (2009): Review: Bronco Billy. *Parallax View*.
Disponible en: <http://parallax-view.org/2009/09/22/review-bronco-billy-2/> [Consultado el 22 de septiembre de 2009]
- GROSS, Richard (2010): Play Misty for me. *A full tank of gas..*
Disponible en: <http://www.afulltankofgas.com/playmistyforme.html>
[Consultado el 12 de enero de 2010]
- GUTHMANN, Edward (1999): Eastwood is a reporter searching for
justice in implausible but entertaining 'True Crime'. *SFGate*.
Disponible en <http://www.sfgate.com/movies/article/TAKING-LIBERTIES-Eastwood-is-a-reporter-2941130.php> [Consultado el 19
de marzo de 2008]
- HAFLIDASON, Almar (1992): Unforgiven. *BBC*. Disponible en:
http://www.bbc.co.uk/films/2003/01/24/unforgiven_2003_dvd_review.shtml [Consultado el 3 de abril de 2006]
- HAKARI, A.J. (2012): The Gauntlet. *Cineslice*. Disponible en:
<http://cineslice.wordpress.com/2012/08/02/the-gauntlet-1977/>
[Consultado el 8 de febrero de 2012]

- HASKELL, Molly (2006): Finding herself: the prime of Meryl Streep. *Filmcomment*. Disponible en: <http://www.filmcomment.com/article/finding-herself-the-prime-of-meryl-streep> [Consultado el 10 de diciembre de 2007]
- HINSON, Hal (1993): A perfect world. *Washington Post*. Disponible en: http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/aperfectworldpg13hinson_a0a8b5.htm [Consultado el 24 de noviembre de 2011]
- HOBBERMAN, J. (2000): Men Will Be Boys. *Village Voice*. Disponible en: <http://www.villagevoice.com/2000-08-08/film/men-will-be-boys/1/> [Consultado el 8 de agosto de 2007]
- HODGSON, Mark (2010): Clint Eastwood does action comedy. *Black hole*. Disponible en: <http://blackholereviews.blogspot.com.es/2010/05/gauntlet-1977-clint-eastwood-does.html> [Consultado el 8 de mayo de 2010]
- HONEYCUTT, K. (2010): Hereafter – Film Review. *Hollywood Reporter*. Disponible en web: <http://www.hollywoodreporter.com/review/hereafter-film-review-30004> [Consultado el 14 de noviembre de 2010]
- HONG, Neil Chue (2001): Play Misty for me. *Edinburgh University Film Society*. Disponible en: http://www2.eufs.org.uk/films/play_misty_for_me.html [Consultado el 5 de marzo de 2006]
- HOWE, Desson (1993): A perfect world. *Washington Post*. Disponible en: http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/aperfectworldpg13howe_a0b012.htm [Consultado el 14 de septiembre de 2006]

- JAMES, Ken (1986): Heartbreak Ridge. Disponible en: <http://www.christiananswers.net/spotlight/movies/pre2000/rvu-heartbreak.html> [Consultado el 22 de diciembre de 2008]
- JONES, Kent (2003): The end of the world as we know it. *Filmcomment*. Disponible en: <http://www.filmcomment.com/article/cannes-2003-the-end-of-the-world-as-we-know-it> [Consultado el 20 de marzo de 2009]
- JONES, Kent (2008): Cannes 2008: Take one. *Filmcomment*. Disponible en <http://www.filmcomment.com/article/cannes-2008-take-one> [Consultado el 31 de marzo de 2011]
- KAISER, Andy (2007): Bird. *Andy's Film Blog*. Disponible en: <http://filmreviewsnsuch.blogspot.com.es/2011/03/bird.html> [Consultado el 15 de noviembre de 2007]
- KELLER, Louise (2009): Breezy. *Urban Cinefile*. Disponible en: <http://www.urbancinefile.com.au/home/view.asp?a=14367&s=DVD> [Consultado el 11 de junio de 2009]
- KEMPLEY, Rita (1990): White Hunter, Black Heart. *The Washington Post*. Disponible en: http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/whitehunterblackheartpgkempley_a0a09f.htm [Consultado el 21 de septiembre de 2010]
- KURT, Pablo (2006): Banderas de nuestros padres. *Filmaffinity*. Disponible en <http://www.filmaffinity.com/es/film779616.html> [Consultado el 30 de diciembre de 2006]
- LONG, Tom (2009): Review: Uneven but inspiring 'Invictus' goes for the gold. *Detroit News*. Disponible en <http://www.detroitnews.com/article/20091211/ENT02/912110313/1034/ent02/Review--Uneven-but-inspiring--Invictus--goes-for-the-gold> [Consultado el 11 de diciembre de 2009]

- LOPATE, Phillip (2003): New York Film Festival 2003: Autumn Of The Patriarchs. *Filmcomment*. Disponible en <http://www.filmcomment.com/article/new-york-film-festival-2003-autumn-of-the-patriarchs> [Consultado el 3 de octubre de 2008]
- MASLIN, Janet (1997): 'Midnight in the Garden of Good and Evil': Conjuring Up Eccentrics. *New York Times*. Disponible en: <http://www.nytimes.com/library/film/112197mid-film-review.html> [Consultado el 21 de noviembre 2008]
- MCCARTHY, Todd (2011): J. Edgar: Film Review. *Hollywood Reporter*. Disponible en <http://www.hollywoodreporter.com/review/j-edgar-film-review-257366> [Consultado el 10 de enero de 2012]
- MCENEANY, Chris (2011): The Outlaw Josey Wales Review. *AVForums*. Disponible en: http://www.avforums.com/movies/The-Outlaw-Josey-Wales-review_10580/movie.html [Consultado el 20 de junio de 2011]
- MORGENSTERN, J. (2011): 'J. Edgar': Hoover's Life, in a Dramatic Vacuum. *Wall Street Journal*. Disponible en web: <http://on.wsj.com/teNmNZ> Consultado el 16 de noviembre de 2011.
- MORRIS, Wesley (1999): Eastwood does Oakland AH; He plays East Bay reporter in "True Crime,' which fails to probe justice issues - or anything else - seriously. *SFGate*. Disponible en: <http://www.sfgate.com/news/article/Eastwood-does-Oakland-AH-He-plays-East-Bay-3092532.php> [Consultado el 31 de julio de 2007]
- NELSON, Rob (2010): Clint Eastwood, who he wants to be. *Voice Movies*. Disponible en: <http://www.villagevoice.com/2010-07-06/film/clint-eastwood-who-he-wants-to-be/> [Consultado el 6 de julio de 2010]
- PERIS GRAO, Antoni (2005): Innisfree aún es posible. *Miradas*. Disponible en:

- http://www.miradas.net/2005/n35/criticas/02_milliondollarbaby.html
[Consultado el 2 de marzo de 2005]
- PETTERSEN, Torstein (2008): *Pale Rider*. *Cinerama*. Disponible en: <http://cinerama.no/anmeldelse/38785532/pale-rider> [Consultado el 2 de octubre de 2008]
 - PIERCE, Nev (2002): *Blood Work*. *BBC*. Disponible en: http://www.bbc.co.uk/films/2002/11/07/blood_work_2002_review.shtml [Consultado el 27 de diciembre de 2007]
 - PUIG, C. (2008): Eastwood's 'Gran Torino': Beat-up but shining. *USA Today*. Disponible en web: http://www.usatoday.com/life/movies/reviews/2008-12-11-torino-review_N.htm [Consultado el 14 de diciembre de 2008]
 - PUIG, C. (2010): Eastwood's pensive 'Hereafter' is a matter of death and life. *USA Today*. Disponible en web: http://www.usatoday.com/life/movies/reviews/2010-10-15-hereafter15_ST_N.htm [Consultado el 14 de noviembre de 2010]
 - REFOYO, M.A. (2004): El riesgo de vivir un sueño. *La Butaca*. Disponible en: <http://www.labutaca.net/films/30/milliondollarbaby10.htm> [Consultado el 30 de diciembre de 2005]
 - RODRÍGUEZ MARCHANTE, E. (2012): "J. Edgar". *ABC*. Disponible en web: <http://bit.ly/A4ELJi> [Consultado el 11 de febrero de 2012]
 - RODRÍGUEZ MARCHANTE, E. (2008): Comparable sólo a sí mismo. *ABC*. Disponible en web: <http://www.abc.es/20081219/espectaculos-cine/comparable-solo-mismo-20081219.html> [Consultado el 19 de diciembre de 2008]

- ROSCOE, J.P. (2012): Sudden Impact. *Basement Rejects*. Disponible en: <http://basementrejects.com/review/sudden-impact-1983/> [Consultado el 6 de marzo de 2012]
- ROSENBAUM, Jonathan (2004): Million Dollar Baby. *Chicago Reader*. Disponible en: <http://www.chicagoreader.com/chicago/million-dollar-baby/Content?oid=917537> [Consultado el 16 de diciembre de 2004]
- SCARPELLINI, Pablo (2012): "Soy libertario, no republicano". *El Mundo* 45-46. Disponible en: http://quiosco.elmundo.orbyt.es/epaper/epaper.asp?tpu=El%20Mundo&pub=21_09_2012&edi=Madrid [Consultado el 21 de septiembre de 2012]
- SCHEIB, Richard (2010): Firefox. *Moria*. Disponible en: <http://0to5stars-moria.ca/sciencefiction/firefox-film-1982.htm> [Consultado el 20 de marzo de 2010]
- SCOTT, A.O. (2010): Hereafter – Movie review. New York Times. Disponible en web: <http://movies.nytimes.com/2010/10/15/movies/15hereafter.html?ref=movies&pagewanted=1> [Consultado el 14 de noviembre de 2010]
- SCOTT, A.O. (2010): Letters from Iwo Jima. *New York Times*. Disponible en web: <http://movies.nytimes.com/movie/345580/Letters-From-Iwo-Jima/overview> [Consultado el 17 de febrero de 2008]
- SILVA, Carlos (2011): Los Puentes de Madison. *The Cineasta*. Disponible en: <http://thecineasta.blogspot.com.es/2011/11/bridges-of-madison-county-1995-los.html> [Consultado el 15 de noviembre de 2011]
- SMITH, K. (2010): Not so happily ever after. *New York Post*. Disponible en: http://www.nypost.com/p/entertainment/movies/not_so_happily_ever

after Ir94YlJjtMNgep3CDrQxaJ [Consultado el 14 de noviembre de 2010]

- SOMMERSEY, Jack (2011): The Rookie. *eFilm Critic*. Disponible en: <http://www.efilmcritic.com/review.php?movie=1372> [Consultado el 7 de marzo de 2012]
- STIGLEGGER, Marcus (2008): Breezy. *Ikonenmagazin*. Disponible en: <http://www.ikonenmagazin.de/rezension/Breezy.htm> [Consultado el 25 de enero de 2008]
- SUÁREZ, L. (2012): Regresa el viejo Clint Eastwood. *Panorama*. Disponible en: http://www.panorama.com.ve/portal/app/vista/detalle_noticia.php?id=34777 [Consultado el 17 de septiembre de 2012]
- TAUBIN, Amy (2005): Staying power: Clint Eastwood's Million Dollar Baby. *Filmcomment*. Disponible en: <http://www.filmcomment.com/article/staying-power-clint-eastwoods-million-dollar-baby> [Consultado el 18 de febrero de 2007]
- TAUBIN, Amy (2005): Clint Eastwood interview. *Filmcomment*. Disponible en: <http://www.filmcomment.com/article/online-exclusive-clint-eastwood-interview> [Consultado el 14 de junio de 2006]
- THOMPSON, Bill (2011): Shootout At High Noon Marathon: Review: Pale Rider (1985). *Bill's Movie Emporium*. Disponible en: <http://billsmovieemporium.wordpress.com/2011/05/29/shootout-at-high-noon-marathon-review-pale-rider-1985/> [Consultado el 29 de mayo de 2012]
- TRAPP, Clayton (1995): The Bridges of Madison County. *Brilliant Observations on 1173 films*. Disponible en: <http://claytonandtheresa.com/BridgesOfMadisonCounty.html> [Consultado el 12 de julio de 2011]

- TRAVERS, P. (2006): Letters from Iwo Jima. *Rolling Stone*. Disponible en: <http://www.rollingstone.com/movies/reviews/letters-from-iwo-jima-20061212> [Consultado el 12 de diciembre de 2006]
- TRAVERS, P. (2011): “J. Edgar”. *Rolling Stone*. Disponible en: <http://bit.ly/ujamH2> [Consultado el 11 de febrero de 2012]
- WOOD, David (2001): The Eiger Sanction. *BBC*. Disponible en: http://www.bbc.co.uk/films/2001/01/15/eiger_sanction_1975_review.shtml [Consultado el 9 de febrero de 2005]

4. PELÍCULAS Y VÍDEOS:

- ANÓNIMO (2004). *Mystic River: Beneath the surface*. [Documental] Estados Unidos. Warner Home.
- ANÓNIMO (2008). *Al estilo Eastwood*. [Documental] Estados Unidos. The Cimarron Group.
- ANÓNIMO (2012). *J. Edgar: the most powerful man in the world*. [Documental] Estados Unidos. The Cimarron Group.
- ANÓNIMO (2012). *J. Edgar: a complicated man*. [Documental] Estados Unidos. The Cimarron Group.
- ARICK, Michael (2007). *A few weeks in Spain*. [Documental] Estados Unidos. Alston Road Productions.
- FELDMAN, Gene (1994). *Clint Eastwood: the man from Malpaso*. [Documental] Estados Unidos. Wombat Productions.
- GEISINGER, Elliot y SALAND, Ronald (1976). *Eastwood in action*. [Documental]. Estados Unidos. Robbins Nest Productions.
- HARPER, Will (1998). *Monterrey Jazz Festival: 40 Legendary Years*. [Documental] Estados Unidos. Malpaso.
- HORVITZ, Louis J. (1996). *The American Film Institute Salute to Clint Eastwood*. [Documental] Estados Unidos. American Film Institute.
- JOHNSTONE, Iain (1982). *Clint Eastwood: director*. [Documental] Reino Unido. Kentel Productions.
- LEVA, Gary (2011). *Clint Eastwood's west*. [Documental] Estados Unidos. Leva Filmworks.

- LEVA, Gary (2008). *The evolution of Clint Eastwood*. [Documental] Estados Unidos. Leva Filmworks.
- LUBIN, Arthur (1962). *Clint Eastwood meets Mr. Ed*. [Documental] Estados Unidos. General Service Studios.
- MCDONOUGH, Dick (1986). *All-Star party for Clint Eastwood*. [película para televisión] Estados Unidos. Warner Bros.
- RICKER, Bruce (1997). *Eastwood after hours: Live at Carnegie Hall*. [Documental] Estados Unidos. Malpaso.
- SALAND, Ronald (1976). *Harry Callahan/Clint Eastwood: something special in films*. [Documental] Estados Unidos. Professional Films.
- SHICKEL, Robert (1992). *Eastwood on Westerns*. [Documental] Estados Unidos. Lorac Productions.
- SHICKEL, Robert (1992). *Eastwood & Co.: Making 'Unforgiven'*. [Documental] Estados Unidos. Lorac Productions.
- SHICKEL, Robert (1997). *Eastwood on Eastwood*. [Documental] Estados Unidos. Lorac Productions.
- SHICKEL, Robert (2010). *The Eastwood Factor*. [Documental] Estados Unidos. Lorac Productions.
- WILSON, Michael Henry (2007). *Clint Eastwood, le franc-tireur*. [Documental] Francia. Arte.
- WURTZ, Jeff (2003). *Inside the Actors Studio: Clint Eastwood*. [serie de televisión] Estados Unidos. Actors Studio.

VII. ANEXOS

FICHAS TÉCNICAS

ESCALOFRÍO EN LA NOCHE (1971)

Reparto:

Clint Eastwood	...	Dave
Jessica Walter	...	Evelyn
Donna Mills	...	Tobie
John Larch	...	Sgt. McCallum
Jack Ging	...	Frank
Irene Hervey	...	Madge
James McEachin	...	Al Monte
Clarice Taylor	...	Birdie
Don Siegel	...	Murphy (como Donald Siegel)
Duke Everts	...	Jay Jay
George Fargo	...	Hombre
Mervin W. Frates	...	Locksmith
Tim Frawley	...	Deputy Sheriff
Otis Kadani	...	Policia
Brit Lind	...	Anjelica
Paul E. Lippman	...	2nd Man
Jack Kosslyn	...	Cab Driver
Ginna Patterson	...	Madalyn
Malcolm Moran	...	Man in Window
Cannonball Adderley	...	Él Mismo (sin acreditar)
Boyd Cabeen	...	Ambulance Attendant (sin acreditar)
Cannonball Adderley and His Quartet	...	Ellos Mismos (sin acreditar)
Barbara Chrysler	...	Salonera (sin acreditar)
Don Hamilton	...	Administrador del Bar (sin acreditar)
Robert S. Holman	...	Policia (sin acreditar)
Johnny Otis	...	Él Mismo (sin acreditar)

James Rodriguez ... Policía (sin acreditar)

Director ... Clint Eastwood

Créditos del Guión:

Jo Heims ... Guión y argumento

Dean Riesner ... Guión

Producida por:

Robert Daley ... Productor

Bob Larson ... Productor adjunto (como Bob Larson)

Jennings Lang ... Productor (sin acreditar)

Música original ... Dee Barton

Director de Fotografía ... Bruce Surtees

Montaje ... Carl Pingitore

Dirección Artística ... Alexander Golitzen

Decoración del Escenario ... Ralph S. Hurst (como Ralph Hurst)

Diseño de Vestuario ... Helen Colvig

Departamento de Maquillaje:

Ginger Bishop ... Estilista (sin acreditar)

Jack Freeman ... Maquillaje (sin acreditar)

Dirección de Producción ... Bob Larson

Ayudante de Dirección:

Bob Larson ... Asistente de dirección (como Bob Larson)

Michael Kusley ... Asistente de dirección (sin acreditar)

Departamento de Arte:

Don Heitkotter ... Painting

Ed Keyes ... Utilería (sin acreditar)

Departamento de Sonido:

Robert L. Hoyt	...	Sonido
Robert Martin	...	Sonido
Waldon O. Watson	...	Sonido

Dobles:

Jeannie Epper	...	Doble especialista: Jessica W (sin acreditar)
---------------	-----	---

Cámara y Departamento Eléctrico:

Henry Fox	...	Fotógrafo (sin acreditar)
Earl Kennedy	...	Jefe de Iluminación (sin acreditar)

Departamento de Vestuario:

Brad Whitney	...	Vestuario: Mr. Eastwood
Dan Chichester	...	Vestuario (sin acreditar)
Dina Joseph	...	Vestuario (sin acreditar)

Departamento de Música:

Mike Deasy	...	Músico (sin acreditar)
Jerry Whittington	...	Editor musical (sin acreditar)

Duración: 102 min | Portugal: 96 min (Versión para TV).

País: Estados Unidos. Idioma: Inglés.

Color: Color (Technicolor).

Relación de Aspecto: 1,85:1.

Cámara: Panavision Cameras and Lenses.

Laboratorio: Technicolor (color by) (como Technicolor®).

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm.

Proceso cinematográfico: Spherical.

Formato de Cinta Impreso: 35 mm.

Sonido: Mono (Westrex Recording System).

INFIERNO DE COBARDES (1973)

Reparto:

Clint Eastwood	...	The Stranger
Verna Bloom	...	Sarah Belding
Marianna Hill	...	Callie Travers (como Mariana Hill)
Mitch Ryan	...	Dave Drake (como Mitchell Ryan)
Jack Ging	...	Morgan Allen
Stefan Gierasch	...	Mayor Jason Hobart
Ted Hartley	...	Lewis Belding
Billy Curtis	...	Mordecai
Geoffrey Lewis	...	Stacey Bridges
Scott Walker	...	Bill Borders
Walter Barnes	...	Sheriff Sam Shaw
Paul Brinegar	...	Lutie Naylor
Richard Bull	...	Asa Goodwin
Robert Donner	...	Preacher
John Hillerman	...	Bootmaker
Anthony James	...	Cole Carlin
William O'Connell	...	Barber
John Quade	...	Jake Ross
Jane Aull	...	Townswoman
Dan Vadis	...	Dan Carlin
Reid Cruickshanks	...	Gunsmith
Jim Gosa	...	Tommy Morris (como James Gosa)
Jack Kosslyn	...	Saddlemaker
Russ McCubbin	...	Fred Short
Belle Mitchell	...	Mrs. Lake
John Mitchum	...	Warden
Carl Pitti	...	Teamster (como Carl C. Pitti)
Chuck Waters	...	Stableman
Buddy Van Horn	...	Marshall Jim Duncan
Alex Tinne	...	(sin acreditar)

Director ... Clint Eastwood

Créditos del Guión:

Ernest Tidyman ... Guionista

Dean Riesner ... (sin acreditar)

Producida por:

Robert Daley ... Productor

Jennings Lang ... Productor ejecutivo

Música original ... Dee Barton

Director de Fotografía ... Bruce Surtees

Montaje ... Ferris Webster

Casting

William Batliner ... (sin acreditar)

Robert J. LaSanka ... (sin acreditar)

Dirección Artística ... Henry Bumstead

Decoración del Escenario ... George Milo

Departamento de Maquillaje:

Joe McKinney ... Maquillaje (sin acreditar)

Gary Morris ... Maquillaje (sin acreditar)

Marina Pedraza ... Peluquero (sin acreditar)

Director de Producción ... Ernest B. Wehmeyer

Ayudante de Dirección ... James Fargo (como Jim Fargo)

Departamento de Arte ... Chester Duncan

Departamento de Sonido:

James R. Alexander ... Sonido

Bill Griffith ... Grabador de sonido (sin acreditar)

Jerry Whittington Editor de efectos de sonido (sin acreditar)

Dobles:

Buddy Van Horn	...	Coordinador de dobles
George Orrison	...	Doble especialista: Clint Eastwood

Cámara y Departamento Eléctrico:

Don Christie	...	Fotógrafo (sin acreditar)
Charles Holmes	...	Jefe de Iluminación (gaffer) (sin acreditar)

Departamento de Vestuario:

James Gilmore	...	Vestuario (sin acreditar)
Joanne Haas	...	Vestuario (sin acreditar)
Glenn Wright	...	Vestuario (sin acreditar)

Departamento de Edición ... Jeff Gourson

Departamento de Música ... Jerry Whittington

Departamento de Transporte ... Jack Lloyd

Duración: 105 min.

País: Estados Unidos. Idioma: Inglés.

Color: Color (Technicolor).

Relación de Aspecto: 2,35:1

Laboratorio: Technicolor, Hollywood (CA), Estados Unidos.

Longitud del metraje en película (metros): 2.660 m. (Sweden, cut).

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm.

Proceso cinematográfico: Panavision (anamorphic).

Formato de Cinta Impreso: 35 mm.

Sonido: Mono (Westrex Recording System).

PRIMAVERA EN OTOÑO (1973)

Reparto:

William Holden	...	Frank Harmon
Kay Lenz	...	Edith Alice Breezerman ('Breezy')
Roger C. Carmel	...	Bob Henderson
Marj Dusay	...	Betty Tobin
Joan Hotchkis	...	Paula Harmon
Jamie Smith-Jackson	...	Marcy (como Jamie Smith Jackson)
Norman Bartold	...	Man in Car
Lynn Borden	...	Harmon's Overnight Date
Shelley Morrison	...	Nancy Henderson
Dennis Olivieri	...	Bruno
Eugene Peterson	...	Charlie
Lew Brown	...	Oficial de Policía
Richard Bull	...	Doctor
Johnnie Collins III	...	Norman
Don Diamond	...	Maitre d'
Scott Holden	...	Veterinarian
Sandy Kenyon	...	Real Estate Agent
Jack Kosslyn	...	Conductor
Mary Munday	...	Salonera
Frances Stevenson	...	Saleswoman
Buck Young	...	Paula's Escort
Priscilla Morrill	...	Dress Customer
Earle	...	Sir Love-A-Lot
Clint Eastwood	...	Man at Marina (sin acreditar)
Earl Rivard	...	Cashier (sin acreditar)

Director ... Clint Eastwood

Créditos del guión ... Jo Heims (Guionista)

Producida por:

Robert Daley	...	Productor
Jo Heims	...	Productor adjunto
Jennings Lang	...	Productor ejecutivo

Música original ... Michel Legrand

Director de Fotografía ... Frank Stanley

Montaje ... Ferris Webster

Dirección Artística ... Alexander Golitzen

Decoración del Escenario ... James W. Payne (como James Payne)

Dirección de Producción ... Donald Roberts

Ayudante de Dirección:

James Fargo	...	Asistente de dirección (como Jim Fargo)
Tom Joyner	...	Asistente de dirección

Departamento de Arte ... Chester Duncan

Departamento de Sonido:

James R. Alexander	...	Sonido
William Griffith	...	Grabador de sonido (sin acreditar)
Dennis C. Saleedo	...	Control sala de máquinas (sin acreditar)
Edwin J. Somers Jr.	...	Mikeman (sin acreditar)

Cámara y Departamento Eléctrico:

Bob Barber	...	Segundo asistente de cámara
John W. Brumshagen...		Operador de lámpara
Bobby Burton	...	Asistente
William N. Clark	...	Operador de cámara
Joe Cucci	...	Maquinista
Bud Howell	...	Segundo sujetador
Doug Pentek	...	Jefe de Iluminación (gaffer)
Al Perry	...	Operador de generador
Cliff Ralke	...	Primer asistente de cámara
Steve Shaver	...	Operador de lámpara

Lloyd Stafford	...	Segundo sujetador
Orlando Suero	...	Fotógrafo
Edward Thompson	...	Crane grip

Duración: Alemania: 102 min | Estados Unidos: 108 min.

País: Estados Unidos. Idioma: Inglés.

Color: Color (Technicolor).

Relación de Aspecto: 1,85:1

Laboratorio: Technicolor.

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm.

Proceso cinematográfico: Spherical.

Formato de Cinta Impreso: 35 mm.

Sonido: Mono (Westrex Recording System).

LICENCIA PARA MATAR (1975)

Reparto:

Clint Eastwood	...	Dr. Jonathan Hemlock
George Kennedy	...	Ben Bowman
Vonetta McGee	...	Jemima Brown
Jack Cassidy	...	Miles Mellough
Heidi Brühl	...	Mrs. Anna Montaigne
Thayer David	...	Dragon
Reiner Schöne	...	Karl Freytag (como Reiner Schoene)
Michael A. Grimm	...	Anderl Meyer
Jean-Pierre Bernard	...	Jean-Paul Montaigne
Brenda Venus	...	George
Gregory Walcott	...	Pope
Candice Rialson	...	Art Student
Elaine Shore	...	Miss Cerberus
Dan Howard	...	Dewayne
Jack Kosslyn	...	Reportero
Walter Kraus	...	Kruger
Frank Redmond	...	Wormwood / Henri Baq
Siegfried Wallach	...	Hotel Manager
Susan Morgan Cooper...	...	Buns (como Susan Morgan)
Jack Frey	...	Cab Driver

Director ... Clint Eastwood

Créditos del Guión:

Rod Whitaker	...	Novela (como Trevanian)
Hal Dresner	...	Guión
Warren Murphy	...	Guión (como Warren B. Murphy)
Rod Whitaker	...	Guión

Producida por:

David Brown	...	Productor ejecutivo
-------------	-----	---------------------

Robert Daley ... Productor

Richard D. Zanuck ... Productor ejecutivo

Música original ... John Williams

Dirección de Fotografía ... Frank Stanley

Montaje ... Ferris Webster

Departamento de Maquillaje:

Janis Clark ... Estilista: USA

Joe McKinney ... Maquillaje

Dirección de Producción:

Mario Pisani ... Director de la unidad: Suiza

Fred R. Simpson ... Director de Producción de la unidad: USA

Wallace Worsley Jr. ... Director de Producción de la unidad: Suiza (como Wallace Worsley)

Ayudante de Dirección:

James Fargo ... Asistente de dirección (como Jim Fargo)

Craig Huston ... Segundo Asistente de dirección: USA

Victor Tourjansky ... Segundo Asistente de dirección: Suiza

Departamento de Arte:

Larry Clark Bird ... Jefe de utilería: USA

Joe Chevalier ... Jefe de utilería: Suiza

Aurelio Crugnola ... Director de Arte: Suiza

John M. Dwyer ... Decorador: USA

George C. Webb ... Director de Arte: USA

Departamento de Sonido:

James R. Alexander ... Sonido

Roger Heman Jr. ... Mezclador de re-grabación de sonido

Robert L. Hoyt ... Grabador de sonido (como Robert Hoyt)

Earl Madery ... Mezclador de re-grabación de sonido

Roger Sword ... Editor de sonido

Dennis C. Salcedo ... Grabador de sonido óptico (sin acreditar)

Efectos especiales ... Ben McMahan

Dobles:

George Orrison ... Doble especialista: Clint Eastwood (sin acreditar)

Buddy Van Horn ... Dobles (sin acreditar)

Cámara y Departamento Eléctrico:

Buddy Bowles ... Jefe de Iluminación (gaffer)

Departamento de Vestuario:

Frank Balchus ... Vestuario: Suiza

Sheila Mason ... Vestuario: USA

Bona Nasalli-Rocca ... Vestuario: Suiza

Charles Waldo ... Diseñador de vestuario

Glenn Wright ... Supervisor de vestuario

Departamento de Edición:

Richard C. Meyer ... Ayudante de edición: USA (como Richard Meyer)

Roberto Silvi ... Ayudante de edición: Suiza

Departamento de Transportes:

Art Rimdzius ... Jefe de transportes: USA

Duración: 123 min.

País: Estados Unidos. Idioma: Inglés.

Color: Color (Technicolor).

Relación de Aspecto: 2,35:1

Laboratorio: Technicolor.

Longitud del metraje en película (metros): 3.262 m (Noruega).

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm.

Proceso cinematográfico: Panavision (anamorphic).

Formato de Cinta Impreso: 35 mm.

Sonido: Mono (Westrex Recording System).

EL FUERA DE LA LEY (1976)

Reparto:

Clint Eastwood	...	Josey Wales
Chief Dan George	...	Lone Watie
Sondra Locke	...	Laura Lee
Bill McKinney	...	Terrill
John Vernon	...	Fletcher
Paula Trueman	...	Grandma Sarah
Sam Bottoms	...	Jamie
Geraldine Keams	...	Little Moonlight
Woodrow Parfrey	...	Carpetbagger
Joyce Jameson	...	Rose
Sheb Wooley	...	Travis Cobb
Royal Dano	...	Ten Spot
Matt Clark	...	Kelly (como Matt Clarke)
John Verros	...	Chato
Will Sampson	...	Ten Bears
William O'Connell	...	Sim Carstairs
John Quade	...	Comanchero Leader
Frank Schofield	...	Senator Lane
Buck Kartalian	...	Shopkeeper
Len Lesser	...	Abe
Doug McGrath	...	Lige
John Russell	...	Bloody Bill Anderson
Charles Tyner	...	Zukie Limmer
Bruce M. Fischer	...	Yoke
John Mitchum	...	Al
John Davis Chandler	...	First Bounty Hunter (como John Chandler)
Tom Roy Lowe	...	Second Bounty Hunter
Clay Tanner	...	First Texas Ranger
Robert F. Hoy	...	Second Texas Ranger (como Bob Hoy)
Madeleine Taylor Holmes	...	Grannie Hawkins (como Madeline T. Holmes)
Erik Holland	...	Union Army Sergeant

Cissy Wellman	...	Josey's Wife
Faye Hamblin	...	Grandpa
Danny Green	...	Lemuel
Kyle Eastwood	...	Josey's Son (sin acreditar)

Director	...	Clint Eastwood
-----------------	-----	----------------

Créditos del Guión:

Forrest Carter	...	Libro "Gone To Texas")
Philip Kaufman	...	Guión (como Phil Kaufman)
Sonia Chernus	...	Guión

Producida por:

Robert Daley	...	Productor
James Fargo	...	Productor adjunto (como Jim Fargo)
John G. Wilson	...	Productor adjunto

Música original	...	Jerry Fielding
------------------------	-----	----------------

Director de Fotografía	...	Bruce Surtees
-------------------------------	-----	---------------

Montaje	...	Ferris Webster
----------------	-----	----------------

Casting	...	Jack Kosslyn
----------------	-----	--------------

Diseño de Producción...	...	Tambi Larsen
--------------------------------	-----	--------------

Decoración del Escenario	...	Charles B. Pierce (como Chuck Pierce)
---------------------------------	-----	---------------------------------------

Departamento de Maquillaje:

Joe McKinney	...	Supervisor de maquillaje
Lorraine Roberson	...	Estilista

Dirección de Producción	...	John G. Wilson
--------------------------------	-----	----------------

Ayudante de Dirección:

Alan Brimfeld	...	Asistente de dirección (como Alan Brimfield)
James Fargo	...	Asistente de dirección (como Jim Fargo)
Win Phelps	...	Asistente de dirección

Departamento de Arte:

Edward Aiona ... Jefe de utilería (como Eddie Aiona)

Al Litteken ... Coordinador de construcción

Departamento de Sonido ... Bert Hallberg

Efectos especiales:

Robert MacDonald

A. Paul Pollard ... (como Paul Pollard)

Dobles:

Walter Scott ... Coordinador de dobles

George Orrison ... Doble especialista: Clint Eastwood (sin acreditar)

Cámara y Departamento Eléctrico:

Charles Holmes ... Jefe de Iluminación (gaffer)

Departamento de Vestuario ... Glenn Wright

Departamento de Edición ... Joel Cox

Departamento de Música ... Dan Carlin Sr. (Editor musical)

Duración: 135 min.

País: Estados Unidos. Idioma: Inglés | Navajo | Español.

Color: Color.

Relación de Aspecto: 2,35:1

Laboratorio: DeLuxe, Hollywood (CA), Estados Unidos.

Formato del negativo de la película: 35 mm. (Eastman 100T 5254).

Proceso cinematográfico: Panavision (anamorphic).

Formato de Cinta Impreso: 35 mm.

Sonido: Mono.

RUTA SUICIDA (1977)**Reparto:**

Clint Eastwood	...	Ben Shockley
Sondra Locke	...	Gus Mally
Pat Hingle	...	Josephson
William Prince	...	Blakelock
Bill McKinney	...	Constable
Michael Cavanaugh	...	Feyderspiel
Carole Cook	...	Salonera
Mara Corday	...	Jail Matron
Doug McGrath	...	Bookie (como Douglas McGrath)
Jeff Morris	...	Desk Sergeant
Samantha Doane	...	Biker
Roy Jenson	...	Biker
Dan Vadis	...	Biker
Carver Barnes	...	Bus Driver
Robert Barrett	...	Paramédico
Teddy Bear	...	Lieutenant
Mildred Brion	...	Old Lady on Bus (como Mildren J. Brion)
Ron Chapman	...	Veteran Cop
Don Circle	...	Bus Clerk
James W. Gavin	...	Helicopter Pilot
Thomas H. Friedkin	...	Helicopter Pilot (como Tom Friedkin)
Darwin Lamb	...	Police Captain
Roger Lowe	...	Paramedic Driver
Fritz Manes	...	Helicopter Gunman
John Quiroga	...	Cab Driver
Josef Rainer	...	Rookie Cop (como Joe Rainer)
Art Rindzius	...	Juez
Al Silvani	...	Police Sergeant
Michael L. Cooley	...	Biker (sin acreditar)
Marneen Fields	...	Biker Chick (sin acreditar)
Terry D. Seago	...	Policía (sin acreditar)

Steve Wargo ... Man in Airport (sin acreditar)

Director ... Clint Eastwood

Créditos del Guión:

Michael Butler ... Guionista

Dennis Shryack ... Guionista

Producida por:

Robert Daley ... Productor

Fritz Manes ... Productor adjunto

Música original ... Jerry Fielding

Director de Fotografía ... Rexford L. Metz (como Rexford Metz)

Montaje:

Joel Cox

Ferris Webster

Dirección Artística ... Allen E. Smith

Decoración del Escenario ... Ira Bates

Departamento de Maquillaje:

Lorraine Roberson ... Estilista

Don Schoenfeld ... Maquillaje

Dirección de Producción ... Joseph C. Cavalier (como Joe Cavalier)

Ayudante de Dirección:

Peter L. Bergquist ... Asistente de dirección (como Peter Bergquist)

Richard Hashimoto ... Asistente de dirección

Lynn M. Morgan ... Asistente de dirección (como Lynn Morgan)

Al Silvani ... Asistente de dirección

Departamento de Arte:

Edward Aiona	...	Jefe de utilería (como Eddie Aiona)
Gerald MacDonald	...	Coordinador de construcción (como Jerry MacDonald)

Departamento de Sonido:

Bert Hallberg	...	Sonido
Keith Stafford	...	Editor de efectos de sonido

Efectos Especiales	...	Chuck Gaspar
---------------------------	-----	--------------

Dobles:

Buddy Van Horn	...	Coordinador de dobles (como Wayne Van Horn)
George Orrison	...	Doble especialista: Clint Eastwood (sin acreditar)

Cámara y Departamento Eléctrico:

Norman Glasser	...	Jefe de Iluminación (gaffer)
Jack Johnson	...	Jefe grip
Marcia Reed	...	Fotógrafo

Departamento de Vestuario	...	Glenn Wright
----------------------------------	-----	--------------

Departamento de Música	...	Donald Harris (Editor musical, como Don Harris)
-------------------------------	-----	---

Departamento de Transporte	...	Tim Hill
-----------------------------------	-----	----------

Duración: 109 min | Suecia: 99 min.

País: Estados Unidos. Idioma: Inglés.

Color: Color.

Relación de Aspecto: 1,85:1 (opening movie logo) / 2,35:1

Laboratorio: DeLuxe.

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm.

Proceso cinematográfico: Panavision (anamorphic).

Formato de Cinta Impreso: 35 mm.

Sonido: 4-Track Stereo.

BRONCO BILLY (1980)

Reparto:

Clint Eastwood	...	Bronco Billy
Sondra Locke	...	Antoinette Lily
Geoffrey Lewis	...	John Arlington
Scatman Crothers	...	Doe Lynch
Bill McKinney	...	Lefty LeBow
Sam Bottoms	...	Leonard James
Dan Vadis	...	Chief Big Eagle
Sierra Pecheur	...	Lorraine Running Water
Walter Barnes	...	Sheriff Dix
Woodrow Parfrey	...	Dr. Canterbury
Beverlee McKinsey	...	Irene Lily
Doug McGrath	...	Lt. Wiecker (como Douglas McGrath)
Hank Worden	...	Station Mechanic
William Prince	...	Edgar Lipton
Pam Abbas	...	Mother Superior
Eyde Byrde	...	Maid Eloise (como Edye Byrde)
Douglas Copsey	...	Reporter at Bank
John Wesley Elliott Jr.	...	Sanatorium Attendant
Chuck Hicks	...	Cowboy at Bar
Robert F. Hoy	...	Cowboy at Bar (como Bobby Hoy)
Jefferson Jewell	...	Boy at Bank
Dawneen Lee	...	Bank Teller
Don Mummert	...	Chauffeur
Lloyd Nelson	...	Sanatorium Policeman
George Orrison	...	Cowboy in Bar
Michael Reinbold	...	King
Tessa Richarde	...	Mitzi Fritts
Tanya Russell	...	Doris Duke
Valerie Shanks	...	Sister Maria
Sharon Sherlock	...	License Clerk
James Simmerman	...	Bank Manager (como James Simmerhan)

Roger Dale Simmons	...	Reporter at Bank
Jenny Sternling	...	Reporter at Sanatorium
Chuck Waters	...	Bank Robber
Jerry Wills	...	Bank Robber
Alison Eastwood	...	Child at orphanage (sin acreditar)
Kyle Eastwood	...	Orphan (sin acreditar)

Director ... Clint Eastwood

Guionista ... Dennis Hackin (como Dennis E. Hackin)

Producida por:

Robert Daley	...	Productor ejecutivo
Neal H. Dobrofsky	...	Productor (como Neal Dobrofsky)
Dennis Hackin	...	Productor (como Dennis E. Hackin)
Fritz Manes	...	Productor adjunto

Director de Fotografía ... David Worth

Montaje:

Joel Cox
Ferris Webster

Dirección Artística ... Eugène Lourie (como Gene Lourie)

Decoración del Escenario ... Ernie Bishop

Diseño de vestuario ... Glenn Wright

Departamento de Maquillaje:

Thomas Tuttle	...	Maquillaje (como Tom Tuttle)
Jay Cannistraci	...	Maquillaje de artistas: New York (sin acreditar)

Dirección de Producción ... Larry Powell

Ayudante de Dirección:

Richard Graves ... Asistente de dirección

Tom Joyner	...	Asistente de dirección
Fritz Manes	...	Asistente de dirección
Stan Zabka	...	Asistente de dirección (como Stanley J. Zabka)

Departamento de Arte:

Lynda Paradise	...	Asistente de director artístico
Steven Westlund	...	Jefe de utilería (como Steve Westlund)

Departamento de Sonido ... Bert Hallberg

Efectos Especiales ... Jeff Jarvis

Dobles:

Chuck Hicks	...	Coordinador de dobles (sin acreditar)
George Orrison	...	Dobles (sin acreditar)

Cámara y Departamento Eléctrico ... Don Nygren (Jefe de Iluminación)

Departamento de Reparto ... Bryan Buchanan

Departamento de Música:

Snuff Garrett	...	Supervisor musical
Donald Harris	...	Editor musical

Duración: 116 min | Argentina: 119 min.

País: Estados Unidos. Idioma: Inglés.

Color: Color.

Relación de Aspecto: 1,85:1

Cámara: Lenses and Panaflex Cameras by Panavision (como Lenses and Panaflex® Cameras by Panavision®).

Laboratorio: DeLuxe, Estados Unidos (color by) (como De Luxe®).

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm.

Proceso cinematográfico: Spherical.

Formato de Cinta Impreso: 35 mm.

Sonido: Mono.

FIREFOX, EL ARMA DEFINITIVA (1982)**Reparto:**

Clint Eastwood	...	Mitchell Gant
Freddie Jones	...	Kenneth Aubrey
David Huffman	...	Captain Buckholz
Warren Clarke	...	Pavel Upensky
Ronald Lacey	...	Semelovsky
Kenneth Colley	...	Colonel Kontarsky
Klaus Löwitsch	...	General Vladimirov (como Klaus Lowitsch)
Nigel Hawthorne	...	Pyotr Baranovich
Stefan Schnabel	...	First Secretary
Thomas Hill	...	General Brown
Clive Merrison	...	Major Lanyev
Kai Wulff	...	Lt. Colonel Voskov
Dimitra Arliss	...	Natalia
Austin Willis	...	Walters
Michael Currie	...	Captain Seerbacker
James Staley	...	Lt. Commander Fleischer
Ward Costello	...	General Rogers
Alan Tilvern	...	Air Marshal Kutuzov
Oliver Cotton	...	Dmitri Priabin
Bernard Behrens	...	William Saltonstall
Richard Derr	...	Admiral Curtin
Woody Eney	...	Major Dietz
Hugh Fraser	...	Police Inspector Tortyev
John Grillo	...	Customs Officer
Czeslaw Grocholski	...	Viejo
Barrie Houghton	...	Boris Glazunov
Neil Hunt	...	Richard Cunningham
Vincent J. Isaac	...	Sub Radio Operator
Alexei Jawdokimov	...	Code Operator
Phillip Littell	...	Code Operator
Curt Lowens	...	Dr. Schuller

Lev Mailer	...	Guard at Shower
Fritz Manes	...	Capitán
David Meyers	...	Grosch
Alfredo Michelson	...	Interrogator
Zeno Nahayevsky	...	Officer at Plane (como Zenno Nahayevsky)
George Orrison	...	Leon Sprague
Tony Papenfuss	...	GRU Officer
Olivier Pierre	...	Borkh
George Pravda	...	General Borov
John Ratzenberger	...	Chief Peck
Warwick Sims	...	Shelley
John Yates	...	Admiral Pearson
Director	...	Clint Eastwood
Créditos del Guión:		
Alex Lasker	...	Guión
Wendell Wellman	...	Guión
Craig Thomas	...	Novela
Producida por:		
Clint Eastwood	...	Productor
Paul Hitchcock	...	Productor adjunto
Fritz Manes	...	Productor ejecutivo
Música original	...	Maurice Jarre
Director de Fotografía	...	Bruce Surtees
Montaje	...	Ron Spang y Ferris Webster
Casting	...	Marion Dougherty y Mary Selway
Dirección Artística	...	Elayne Ceder, John Graysmark y Beala Neel
Decoración del Escenario	...	Ernie Bishop
Departamento de Maquillaje	...	Christina Smith
Dirección de Producción	...	Dieter Meyer (Europa)
Ayudante de Dirección	...	Don French (Europe), Steve Perry y David Valdes
Departamento de Arte	...	Thomas Riccabona (Ayudante de dirección de Arte)

Departamento de Sonido:

Bub Asman	...	Editor de efectos de sonido
Robert G. Henderson	...	Editor de efectos de sonido (como Bob Henderson)
Alan Robert Murray	...	Editor de efectos de sonido

Efectos Especiales ... Karl Baumgartner (Europa) y Chuck Gaspar

Dobles ... George Orrison

Cámara y Departamento Eléctrico ... Don Nygren (Jefe de Iluminación)

Departamento de Reparto ... Renate Arbes (Austria, como Renata Arbes)

Departamento de Vestuario ... Glenn Wright

Departamento de Música ... Donald Harris (Editor musical)

Duración: 136 min.

País: Estados Unidos. Idioma: Inglés.

Color: Color.

Relación de Aspecto: 2,20:1 (70 mm prints) / 2,35:1

Laboratorio: DeLuxe.

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm.

Proceso cinematográfico: Panavision (anamorphic).

Formato de Cinta Impreso: 70 mm (blow-up) / 35 mm.

Sonido: Dolby (35 mm prints) | 70 mm 6-Track (70 mm prints).

AVENTURERO DE MEDIANOCHE (1982)

Reparto:

Clint Eastwood	...	Red Stovall
Kyle Eastwood	...	Whit
John McIntire	...	Grandpa
Alexa Kenin	...	Marlene
Verna Bloom	...	Emmy
Matt Clark	...	Virgil
Barry Corbin	...	Arnspriger
Jerry Hardin	...	Snuffy
Tim Thomerson	...	Highway Patrolman
Macon McCalman	...	Dr. Hines
Joe Regalbuto	...	Henry Axle
Gary Grubbs	...	Jim Bob
Rebecca Clemons	...	Belle
Johnny Gimble	...	Bob Wills
Linda Hopkins	...	Blues Singer
Bette Ford	...	Lulu
Jim Boelsen	...	Junior
Tracey Walter	...	Pooch
Susan Peretz	...	Miss Maud
John Russell	...	Jack Wade
Charles Cyphers	...	Stubbs
Marty Robbins	...	Smoky
Ray Price	...	Bob Wills Singer
Shelly West	...	Opry Singer
David Frizzell	...	Opry Singer
Porter Wagoner	...	Dusty
Bob Ferrera	...	Oldest Son
Tracy Shults	...	Daughter
R.J. Ganzert	...	Rancher
Hugh Warden	...	Grocer
Kelsie Blades	...	Veteran

Jim Ahart	...	Salonero
Steve Autry	...	Meehanic
Peter Griggs	...	Mr. Vogel
Julie Hoopman	...	Whore
Rozelle Gayle	...	Club Manager
Robert V. Barron	...	Undertaker
DeForest Covan	...	Gravedigger
George Orrison	...	Jailbird
Roy Jenson	...	Dub
Sherry Allurd	...	Dub's Wife

Director ... Clint Eastwood

Créditos del Guión:

Clancy Carlile	...	Novela
Clancy Carlile	...	Guión

Producida por:

Clint Eastwood	...	Productor
Fritz Manes	...	Productor ejecutivo

Música original ... Steve Dorff

Director de Fotografía ... Bruce Surtees

Montaje ... Joel Cox, Michael Kelly y Ferris Webster

Casting ... Susan Arnold y Phyllis Huffman

Diseño de Producción... Edward C. Carfagno

Decoración del Escenario ... Gary Moreno

Departamento de Maquillaje:

David Dittmar	...	Maquillaje
Marlene D. Williams	...	Estilista

Dirección de Producción ... Steve Perry

Ayudante de Dirección:

R. Anthony Brown	...	Asistente de dirección (como Tony Brown)
B. Thomas Seidman	...	Asistente de dirección (como Tom Seidman)

Departamento de Arte:

Edward Aiona	...	Jefe de utilería
Michael Muscarella	...	Coordinador de construcción

Departamento de Sonido	...	Bub Asman, Robert G. Henderson, Alan Robert Murray (Editor de efectos de sonido)
Efectos Especiales	...	Wayne Edgar
Cámara y Departamento Eléctrico	...	Tom Stern (Jefe de Iluminación)
Departamento de Reparto	...	Marion Dougherty
Departamento de Vestuario	...	Glenn Wright (Supervisor de vestuario)

Departamento de Música:

Steve Dorff	...	Arreglista musical
Donald Harris	...	Editor musical

Duración: 122 min.

País: Estados Unidos. Idioma: Inglés.

Color: Color (Technicolor).

Relación de Aspecto: 1,85:1.

Cámara: Panaflex Cameras and Lenses by Panavision.

Laboratorio: Technicolor, Estados Unidos.

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm.

Proceso cinematográfico: Spherical.

Formato de Cinta Impreso: 35 mm.

Sonido: Dolby.

IMPACTO SÚBITO (1983)

Reparto:

Clint Eastwood	...	Harry Callahan
Sondra Locke	...	Jennifer Spencer
Pat Hingle	...	Chief Jannings
Bradford Dillman	...	Captain Briggs
Paul Drake	...	Mick
Audrie Neenan	...	Ray Parkins (como Audrie J. Neenan)
Jack Thibau	...	Kruger
Michael Currie	...	Lt. Donnelly
Albert Popwell	...	Horace King
Mark Keyloun	...	Officer Bennett
Kevyn Major Howard...		Hawkins
Bette Ford	...	Leah
Nancy Parsons	...	Mrs. Kruger
Joe Bellan	...	Burly Detective
Wendell Wellman	...	Tyrone
Mara Corday	...	Loretta - Coffee Shop Waitress
Russ McCubbin	...	Eddie
Robert Sutton	...	Carl
Nancy Fish	...	Historical Society Woman
Carmen Argenziano	...	D'Ambrosia
Lisa Britt	...	Elizabeth
Bill Reddick	...	Police Commissioner
Lois De Banzie	...	Juez (como Lois de Banzie)
Matthew Child	...	Alby
Mike Johnson	...	Assassin (como Michael Johnson)
Nick Dimitri	...	Assassin
Michael Maurer	...	George Wilburn
Pat DuVal	...	Custodio
Christian Phillips	...	Hawkin's Crony
Steven Kravitz	...	Hawkin's Crony
Lloyd Nelson	...	Desk Sergeant

Christopher Pray	...	Detective Jacobs
James McEachin	...	Detective Barnes
Maria Lynch	...	Anfitriona
Ken Lee	...	Loomis
John X. Heart	...	Uniform Policeman
Harry Demopoulos M.D.	...	Dr. Barton
Lisa London	...	Young Hooker

Director ... Clint Eastwood

Créditos del Guión:

Joseph Stinson	...	Guión
Harry Julian Fink y Rita M. Fink	...	Personajes
Earl E. Smith y Charles B. Pierce	...	Argumento

Producida por:

Clint Eastwood	...	Productor
Fritz Manes	...	Productor ejecutivo
Steve Perry	...	Productor adjunto

Música Original ... Lalo Schifrin

Director de Fotografía ... Bruce Surtees

Montaje ... Joel Cox

Diseño de Producción... Edward C. Carfagno (como Edward Carfagno)

Decoración del Escenario ... Ernie Bishop

Departamento de Maquillaje:

Barbara Guedel	...	Maquillaje (como Barbara Guedell)
Marlene D. Williams	...	Estilista (como Marlene Williams)

Dirección de Producción ... Steve Perry

Ayudante de Dirección ... Paul Moen y David Valdes

Departamento de Arte ... Eddie Aiona (Jefe de utilería)

Departamento de Sonido:

Bub Asman	...	Editor de efectos de sonido
Robert G. Henderson	...	Editor de efectos de sonido (como Bob Henderson)
Alan Robert Murray	...	Editor de efectos de sonido

Efectos Especiales ... Chuck Gaspar

Dobles:

Buddy Van Horn	...	Coordinador de dobles (como Wayne Van Horn)
George Orrison	...	Doble especialista: Clint Eastwood (sin acreditar)

Cámara y Departamento Eléctrico ... Tom Stern (Jefe de Iluminación)

Departamento de Reparto ... Marion Dougherty

Departamento de Vestuario ... Glenn Wright (Supervisor de vestuario)

Departamento de Edición ... John Morrissey (Asistente de editor de película)

Departamento de Música ... Donald Harris (Editor musical)

Duración: 117 min.

País: Estados Unidos. Idioma: Inglés.

Color: Color (Technicolor).

Relación de Aspecto: 2,35:1

Cámara: Lenses and Panaflex Cameras by Panavision.

Laboratorio: Technicolor, Hollywood (CA), Estados Unidos.

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm.

Proceso cinematográfico: Panavision (anamorphic).

Formato de Cinta Impreso: 35 mm.

Sonido: Mono.

EL JINETE PÁLIDO (1985)

Reparto:

Clint Eastwood	...	Preacher
Michael Moriarty	...	Hull Barret
Carrie Snodgrass	...	Sarah Wheeler
Chris Penn	...	Josh LaHood (como Christopher Penn)
Richard Dysart	...	Coy LaHood
Sydney Penny	...	Megan Wheeler
Richard Kiel	...	Club
Doug McGrath	...	Spider Conway
John Russell	...	Stockburn
Charles Hallahan	...	McGill
Marvin J. McIntyre	...	Jagou
Fran Ryan	...	Ma Blankenship
Richard Hamilton	...	Jed Blankenship
Graham Paul	...	Ev Gossage
Chuck LaFont	...	Eddie Conway (como Chuck LaFont)
Jeffrey Weissman	...	Teddy Conway
Allen Keller	...	Tyson
Randy Oglesby	...	Elam (como Tom Oglesby)
Herman Poppe	...	Ulrik Lindquist
Kathleen Wygle	...	Bess Gossage
Terrence Evans	...	Jake Henderson
Jim Hitson	...	Biggs
Loren Adkins	...	Bossy
Thomas H. Friedkin	...	Miner Tom (como Tom Friedkin)
S.A. Griffin	...	Deputy Folke
Jack Radosta	...	Deputy Grissom
Robert Winley	...	Deputy Kobold
Billy Drago	...	Deputy Mather
Jeffrey Josephson	...	Deputy Sedge
John Dennis Johnston	...	Deputy Tucker
Michael Adams	...	Horseman (como Mike Adams)

Clay M. Lilley	...	Horseman (como Clay Lilley)
Gene Hartline	...	Horseman
R.L. Tolbert	...	Horseman
Ross Loney	...	Horseman
Larry Randles	...	Horseman
Lloyd Nelson	...	Bank Teller
Jay K. Fishburn	...	Telegrapher
George Orrison	...	Stationmaster Whitey
Milton Murrill	...	Porter
Mike Munsey	...	Dentist / Barber
Keith Dillin	...	Blacksmith
Director	...	Clint Eastwood

Créditos del Guión ... Michael Butler y Dennis Shryack

Producida por:

Clint Eastwood	...	Productor
Fritz Manes	...	Productor ejecutivo
David Valdes	...	Productor adjunto

Música original ... Lennie Niehaus

Director de Fotografía ... Bruce Surtees

Montaje ... Joel Cox

Diseño de Producción... Edward C. Carfagno (como Edward Carfagno)

Decoración del Escenario ... Ernie Bishop

Departamento de Maquillaje:

Kathryn Blondell	...	Estilista
Barbara Guedel	...	Maquillaje
Dirección de Producción	...	Fritz Manes

Ayudante de Dirección ... Matt Earl Beesley, L. Dean Jones Jr. y David Valdes

Departamento de Arte:

Edward Aiona ... Jefe de utilería (como Eddie Aiona)

Departamento de Sonido ... Robert G. Henderson y Alan Robert Murray

Efectos Especiales ... Chuck Gaspar

Dobles:

Buddy Van Horn ... Coordinador de dobles (como Wayne Van Horn)

George Orrison ... Doble especialista: Clint Eastwood

Cámara y Departamento Eléctrico ... Tom Stern (Jefe de Iluminación)

Departamento de Reparto ... Phyllis Huffman y Christopher Gorman

Departamento de Vestuario ... Glenn Wright

Departamento de Edición ... John Morrissey (Asistente de editor de película)

Departamento de Música ... Donald Harris

Duración: 115 min.

País: Estados Unidos. Idioma: Inglés.

Color: Color (Technicolor).

Relación de Aspecto: 2,35:1.

Cámara: Panaflex Cameras and Lenses by Panavision.

Laboratorio: Technicolor, Estados Unidos.

Longitud del metraje en película (metros): 3.166 m (Suecia).

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm.

Proceso cinematográfico: Panavision (anamorphic).

Formato de Cinta Impreso: 35 mm.

Sonido: Dolby.

EL SARGENTO DE HIERRO (1986)**Reparto:**

Clint Eastwood	...	Gunnery Sgt. Tom 'Gunny' Highway
Marsha Mason	...	Aggie
Everett McGill	...	Major Malcolm A. Powers
Moses Gunn	...	Staff Sergeant Webster
Eileen Heckart	...	Little Mary Jackson
Bo Svenson	...	Roy Jennings, Palace Bar Owner
Boyd Gaines	...	Lieutenant M.R. Ring
Mario Van Peebles	...	Corporal 'Stitch' Jones
Arlen Dean Snyder	...	Sergeant Major Choozoo
Vincent Irizarry	...	Fragetti
Ramón Franco	...	Private Aponte (como Ramon Franco)
Tom Villard	...	Profile
Mike Gomez	...	Private Quinones
Rodney Hill	...	Private Collins
Peter Koch	...	'Swede' Johanson
Richard Venture	...	Colonel Meyers
Peter Jason	...	Major G.F. Devin
J.C. Quinn	...	Quartermaster Sergeant
Begoña Plaza	...	Private Aponte's Wife
John Eames	...	Judge Zane
Thom Sharp	...	Emcee
John Gallagher	...	Emcee (como Jack Gallagher)
John Hostetter	...	Officer Reese
Holly Shelton-Foy	...	Sarita Dwayne
Nicholas Worth	...	Jail Binger
Timothy Fall	...	Kid in Jail
Jon Pennell	...	Jail Crier
Trish Garland	...	Female Marine Officer
Dutch Mann	...	Bar Tough Guy
Darwyn Swalve	...	Bar Tough Guy
Christopher Michael	...	Marine (como Christopher Lee Michael)

Alex M. Bello	...	Marine
Rebecca Perle	...	Student in Shower
Annie O'Donnell	...	Telephone Operator
Elizabeth Ruscio	...	Salonera
Lloyd Nelson	...	Alguacil
John H. Brewer	...	Sergeant Major in Court (como Sgt. Maj. John H. Brewer)
Michael Maurer	...	Bouncer in Bar
Tom Ellison	...	Marine Corporal

Director	...	Clint Eastwood
-----------------	-----	----------------

Créditos del Guión	...	James Carabatsos
---------------------------	-----	------------------

Producida por:

Clint Eastwood	...	Productor
Fritz Manes	...	Productor ejecutivo

Música Original	...	Lennie Niehaus
------------------------	-----	----------------

Fotografía...	Jack N. Green
----------------------	---------------

Montaje	...	Joel Cox
----------------	-----	----------

Diseño de Producción...	Edward Carfagno
--------------------------------	-----------------

Decoración del Escenario	...	Robert R. Benton
---------------------------------	-----	------------------

Departamento de Maquillaje:

Kathryn Blondell	...	Estilista (como Kathy Blondell)
E. Thomas Case	...	Maquillaje (como Tom Case)

Dirección de Producción	...	Fritz Manes
--------------------------------	-----	-------------

Ayudante de Dirección	...	L. Dean Jones Jr., Michael Looney y Paul Moen
------------------------------	-----	---

Departamento de Arte:

Edward Aiona	...	Jefe de utilería
William J. Foley	...	Jefe constructor (como Bill Foley)

Departamento de Sonido:

Robert Henderson ... Supervisor de edición de sonido

Alan Murray ... Supervisor de edición de sonido

Efectos Especiales ... Chuck Gaspar

Dobles:

Buddy Van Horn ... Coordinador de dobles (como Wayne Van Horn)

George Orrison ... Doble especialista: Clint Eastwood (sin acreditar)

Cámara y Departamento Eléctrico ... Tom Stern (Jefe de Iluminación)

Departamento de Reparto ... Christopher Gorman, Phyllis Huffman y Tina Real

Departamento de Vestuario ... Glenn Wright

Departamento de Edición ... Michael Cipriano (Asistente de editor)

Departamento de Música: ... Donald Harris (Editor musical)

Duración: 130 min.

País: Estados Unidos. Idioma: Inglés | Español.

Color: Blanco y Negro | Color (Technicolor).

Relación de Aspecto: 1,85:1.

Cámara: Panaflex Cameras and Lenses by Panavision.

Laboratorio: Technicolor, Hollywood (CA), Estados Unidos.

Longitud del metraje en película (metros): 3.563 m (Suecia).

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm.

Proceso cinematográfico: Spherical.

Formato de Cinta Impreso: 35 mm.

Sonido: Dolby.

BIRD (1988)

Reparto:

Forest Whitaker	...	Charlie 'Bird' Parker
Diane Venora	...	Chan Parker
Michael Zelniker	...	Red Rodney
Samuel E. Wright	...	Dizzy Gillespie
Keith David	...	Buster Franklin
Michael McGuire	...	Brewster
James Handy	...	Esteves
Damon Whitaker	...	Young Bird
Morgan Nagler	...	Kim
Arlen Dean Snyder	...	Dr. Heath
Sam Robards	...	Moscowitz
Penelope Windust	...	Bellevue Nurse
Glenn Wright	...	Alcoholic Patient (como Glenn T. Wright)
George Orrison	...	Patient with Checkers
Bill Cobbs	...	Dr. Caulfield
Hamilton Camp	...	Mayor of 52nd Street
Chris Bosley	...	First Doorman
George T. Bruce	...	Second Doorman
Joey Green	...	Gene
John Witherspoon	...	Sid
Tony Todd	...	Frog
Jo De Winter	...	Mildred Berg (como Jo de Winter)
Richard Zavaglia	...	Ralph the Nare
Anna Levine	...	Audrey
Al Pugliese	...	Owner - Three Deuces
Hubert Kelly	...	Wilson
Billy J. Mitchell	...	Prince (como Billy Mitchell)
Karl Vincent	...	Stratton
Lou Cutell	...	Bride's Father
Roger Étienne	...	Parisian Emcee
Jason Bernard	...	Benny Tate

Tony Cox	...	Pee Wee Marquette
Diane Salinger	...	Baroness Nica
Natalia Silverwood	...	Red's Girlfriend
Matthew Faison	...	Juez
Peter Crook	...	Bird's Lawyer
Patricia Herd	...	Nun
Ann Weldon	...	Violet Welles
Tim Russ	...	Harris
Richard Jeni	...	Morello

Director	...	Clint Eastwood
Créditos del Guión	...	Joel Oliansky
Producida por	...	Clint Eastwood y David Valdes (Productor ejecutivo)
Música Original	...	Lennie Niehaus
Fotografía...	Jack N. Green	
Montaje	...	Joel Cox
Casting	...	Phyllis Huffman
Diseño de Producción...	Edward C. Carfagno	

Departamento de Maquillaje:

Kathryn Blondell y Lola Kemp	...	Estilista
Michael Hancock	...	Maquillaje

Dirección de Producción	...	David Valdes
Ayudante de Dirección	...	L. Dean Jones Jr., Marsha Scarbrough y Tena Psyche Yatroussis

Departamento de Arte:

Edward Aiona	...	Jefe de utilería
Danny Rogers	...	Diseñador gráfico

Departamento de Sonido	...	Robert G. Henderson y Alan Robert Murray
Efectos Especiales	...	Joe Day y Chuck Gaspar
Efectos Visuales	...	Bill Hansard
Cámara y Departamento Eléctrico	...	Victor Pérez (Jefe de Iluminación)
Departamento de Reparto	...	Olivia Harris

Departamento de Vestuario	...	Deborah Hopper
Departamento de Edición	...	Michael Cipriano (Asistente de editor de película)
Departamento de Música	...	Lennie Niehaus y Donald Harris (Editor musical)

Premios:

- Oscar (1989): Ganadora Mejor Sonido: Les Fresholtz, Rick Alexander (as Dick Alexander), Vern Poore y Willie D. Burton.
- Globos de Oro (1989): Ganadora: Mejor Película, Mejor Director: Clint Eastwood.
- Festival de Cannes (1988): Ganadora: Mejor Actor: Forest Whitaker, Gran Premio a la Técnica por la calidad de su banda sonora, Palma de Oro como Mejor Director: Clint Eastwood.

Duración: 161 min.

País: Estados Unidos. Idioma: Inglés.

Color: Color (Technicolor).

Relación de Aspecto: 1,85:1

Laboratorio: Technicolor, Hollywood (CA), Estados Unidos.

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm.

Proceso cinematográfico: Spherical.

Formato de Cinta Impreso: 35 mm.

Sonido: Dolby.

CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO (1990)

Reparto:

Clint Eastwood	...	John Wilson
Jeff Fahey	...	Pete Verrill
Charlotte Cornwell	...	Miss Wilding, Wilson's Secretary
Norman Lumsden	...	Butler George
George Dzundza	...	Paul Landers
Edward Tudor-Pole	...	Reissar - a British Partner (como Edward Tudor Pole)
Roddy Maude-Roxby	...	Thompson, British Partner
Richard Warwick	...	Basil Fields, British Partner
John Rapley	...	Gun Shop Salesman
Catherine Neilson	...	Irene Saunders
Marisa Berenson	...	Kay Gibson, Film Star
Richard Vanstone	...	Phil Duncan, Film Star
Jamie Koss	...	Mrs. Duncan
Anne Dunkley	...	Scarf Girl in Nightclub Show
David Danms	...	Bongo Man in Nightclub Show
Myles Freeman	...	Ape Man in Nightclub Show
Geoffrey Hutchings	...	Squadron Leader Alec Laing
Christopher Fairbank...	...	Tom Harrison, Art Director
Alun Armstrong	...	Ralph Lockhart
Clive Mantle	...	Harry
Mel Martin	...	Mrs. MacGregor
Martin Jacobs	...	Dickie Marlowe, White Hunter
Norman Malunga	...	Desk Clerk
Timothy Spall	...	Hodkins, Bush Pilot
Alex Norton	...	Zibelinsky
Eleanor David	...	Dorshka Zibelinsky
Boy Mathias Chuma	...	Kivu
Andrew Whaley	...	Fotógrafo (como Andrew Whalley)
Conrad Asquith	...	Ogilvy, White Hunter

Director ... Clint Eastwood

Créditos del Guión	...	Peter Viertel (Novela), James Bridges y Burt Kennedy
Producida por	...	Clint Eastwood, Stanley Rubin (Co-productor) y David Valdes (Productor ejecutivo)
Música original	...	Lennie Niehaus
Fotografía...	Jack N. Green	
Montaje	...	Joel Cox
Casting	...	Mary Selway
Diseño de Producción...	John Graysmark	
Dirección Artística	...	Tony Reading
Decoración del Escenario	...	Peter Howitt
Diseño de vestuario	...	John Mollo
Departamento de Maquillaje	...	Paul Engelen (Jefe de Maquillaje)
Dirección de Producción	...	Roy Button
Ayudante de Dirección	...	Chris Brock, Patrick Clayton, Tim Lewis y Isaac Mabhikwa
Simon Trevor	...	Director de la segunda unidad
Departamento de Arte	...	Martin Hitchcock y Patricia Johnson (Asistentes)
Departamento de Sonido	...	Robert G. Henderson y Alan Robert Murray (Supervisores de edición de sonido)
Efectos especiales	...	John Evans
Efectos Visuales	...	Roy Field
Dobles	...	George Orrison (Doble especialista: Clint Eastwood)
Cámara y Departamento Eléctrico	...	Alan Martin
Departamento de Reparto	...	Phyllis Huffman (USA), Caitlin Rhodes (Reino Unido) y Andrew Whaley (Zimbabwe)
Departamento de Vestuario	...	Ron Beck y Janet Tebrooke
Departamento de Edición	...	Michael Cipriano, Mark Gill y Russ Woolnough
Departamento de Música	...	Donald Harris (Editor musical)

Duración: 112 min.

País: Estados Unidos. Idioma: Inglés.

Relación de Aspecto: 1,85:1

Cámara: Panaflex Cameras and Lenses by Panavision.

Laboratorio: Technicolor, Estados Unidos.

Longitud del metraje en película (metros): 3.079 m. (Suecia) / 3.090 m. (Finlandia).

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm.

Proceso cinematográfico: Spherical.

Formato de Cinta Impreso: 35 mm.

Sonido: Dolby.

EL PRINCIPIANTE (1990)

Reparto:

Clint Eastwood	...	Nick Pulovski
Charlie Sheen	...	David Ackerman
Raul Julia	...	Strom
Sonia Braga	...	Liesl
Tom Skerritt	...	Eugene Ackerman
Lara Flynn Boyle	...	Sarah
Pepe Serna	...	Lt. Raymond Garcia
Marco Rodríguez	...	Loco Martinez
Pete Randall	...	Cruz
Donna Mitchell	...	Laura Ackerman
Xander Berkeley	...	Ken Blackwell
Tony Plana	...	Morales
David Sherrill	...	Max
Hal Williams	...	Powell
Lloyd Nelson	...	Freeway Motorist
Pat DuVal	...	Interrogator #1
Mara Corday	...	Interrogator #2
Jerry Schumacher	...	Interrogator #3
Matt McKenzie	...	Wang
Joel Polis	...	Lance
Rodger LaRue	...	Maitre'D
Robert Dubac	...	Salonero
Anthony Charnota	...	Romano
Jordan Lund	...	Bartender
Paul Ben-Victor	...	Little Felix
Jeanne Mori	...	Connie Ling
Anthony Alexander	...	Alphonse
Paul Butler	...	Captain Hargate
Seth Allen	...	David as a Child
Coleby Lombardo	...	David's Brother
Roberta Vasquez	...	Heather Torres

Joe Farago	...	Anchorman
Robert Harvey	...	Whalen
Nick Ballo	...	Vito
Jay Boryea	...	Sal
George Orrison	...	Detective Orrison
James W. Gavin	...	Aerial Coordinator / Piloto
Director	...	Clint Eastwood
Créditos del Guión	...	Boaz Yakin y Scott Spiegel
Producida por	...	Howard G. Kazanjian, Steven Siebert y David Valdes
Música Original	...	Lennie Niehaus
Director de Fotografía	...	Jack N. Green
Montaje	...	Joel Cox
Casting	...	Phyllis Huffman
Diseño de Producción...	...	Judy Cammer
Dirección Artística	...	Ed Verreaux
Departamento de Maquillaje:		
Susan Germaine	...	Estilista
Ralph Gulko y Michael Hancock	...	Maquillaje
Dirección de Producción	...	David Valdes
Ayudantes de Dirección		
Matt Earl Beesley, Frank Capra III y Jeffrey Wetzel		
Buddy Van Horn (Director de la segunda unidad)		
Departamento de Arte:		
Edward Aiona	...	Jefe de utilería
Tom Cranham	...	Ilustrador
Departamento de Sonido	...	Robert G. Henderson y Alan Robert Murray
Efectos Especiales	...	John Frazier (Supervisor de efectos especiales)
Dobles	...	Terry Jackson (Doble especialista: Clint Eastwood)
Cámara y Departamento Eléctrico	...	Andy Ryan y Tom Stern (Jefes de iluminación)

Departamento de Reparto	...	Judith Bouley y Nadene Katz
Departamento de Vestuario	...	Deborah Hopper y Glenn Wright (Supervisores)
Departamento de Edición	...	Michael Cipriano (Asistente de editor de película)

Departamento de Música:

Robert Fernandez	...	Mezclador de banda sonora
Donald Harris	...	Editor musical

Duración: 120 min.

País: Estados Unidos. Idioma: Inglés.

Color: Color (Technicolor).

Relación de Aspecto: 2,20:1 (70 mm prints) / 2,35:1

Cámara: Arriflex 35-III, Panavision Super High Speed Lenses.

Bell & Howell Eyemo, Panavision Super High Speed Lenses.

Panavision Panaflex Gold, Panavision Super High Speed Lenses.

Panavision Panaflex X, Panavision Super High Speed Lenses.

Laboratorio: Technicolor, Hollywood (CA), Estados Unidos.

Longitud del metraje en película: 3.262 m. (Sweden, cut version). 3.307 m. (uncut version).

Formato del negativo de la película: 35 mm. (Eastman EXR 100T 5248, EXR 500T 5296).

Proceso cinematográfico: Panavision (anamorphic) / VistaVision (efectos visuales).

Formato de Cinta Impreso: 35 mm. / 70 mm. (blow-up)

Sonido: 70 mm. 6-Track (70 mm. prints) | Dolby (35 mm. prints)

SIN PERDÓN (1992)

Reparto:

Clint Eastwood	...	Will Munny
Gene Hackman	...	Little Bill Daggett
Morgan Freeman	...	Ned Logan
Richard Harris	...	English Bob
Jaimz Woolvett	...	The 'Schofield Kid'
Saul Rubinek	...	W.W. Beauchamp
Frances Fisher	...	Strawberry Alice
Anna Levine	...	Delilah Fitzgerald (como Anna Thomson)
David Mucci	...	Quick Mike
Rob Campbell	...	Davey Bunting
Anthony James	...	Skinny Dubois
Tara Frederick	...	Little Sue (como Tara Dawn Frederick)
Beverley Elliott	...	Silky
Liisa Repo-Martell	...	Faith
Josie Smith	...	Crow Creek Kate
Shane Meier	...	Will Munny (Jr.)
Aline Levasseur	...	Penny Munny
Cherrilene Cardinal	...	Sally Two Trees
Robert Koons	...	Crocker
Ron White	...	Clyde Ledbetter
Mina E. Mina	...	Muddy Chandler
Henry Kope	...	German Joe Schultz
Jeremy Ratchford	...	Deputy Andy Russell
John Pyper-Ferguson	...	Charley Hecker
Jefferson Mappin	...	Fatty Rossiter
Walter Marsh	...	Barber
Garner Butler	...	Eggs Anderson
Larry Reese	...	Tom Luckinbill
Blair Haynes	...	Paddy McGee
Frank C. Turner	...	Fuzzy
Sam Karas	...	Thirsty Thurston

Lochlyn Munro	...	Texas Slim
Ben Cardinal	...	Johnny Foley
Phil Hayes	...	Lippy MacGregor (como Philip Hayes)
William Davidson	...	Buck Barthol (como Bill Davidson)
Larry Joshua	...	Bucky
George Orrison	...	The Shadow
Director	...	Clint Eastwood
Créditos del Guión	...	David Webb Peoples
Producida por	...	Clint Eastwood, Julian Ludwig y David Valdes (Productor ejecutivo)
Música Original	...	Lennie Niehaus
Director de Fotografía	...	Jack N. Green
Montaje	...	Joel Cox
Casting	...	Phyllis Huffman
Diseño de Producción...	...	Henry Bumstead
Dirección Artística	...	Adrian Gorton y Rick Roberts

Departamento de Maquillaje:

Hoe Flewelling	...	Jefe de estilismo
Mike Hancock	...	Jefe de maquillaje de artistas

Dirección de Producción	...	Bob Gray y Lynne Bessflug (Gerente)
Ayudante de Dirección	...	Bill Bannerman, Grant Lucibello, Scott Maitland y Tom Rooker
Departamento de Sonido	...	Alan Robert Murray, Walter Newman y Karen Spangenberg
Efectos Especiales	...	John Frazier
Dobles	...	George Orrison (Doble especialista: Clint Eastwood)
Cámara y Departamento Eléctrico	...	Tom Stern (Jefe de técnicos de iluminación)
Departamento de Reparto	...	Stuart Aikins y Lorelei Kuchera

Departamento de Vestuario	...	Glenn Wright
Departamento de Edición	...	Michael Cipriano (Asistente de editor de película)
Departamento de Música	...	Donald Harris (Editor musical)

Premios:

- Oscar (1993): Ganadora: Mejor Director: Clint Eastwood, Mejor Película: Clint Eastwood, Mejor Actor Secundario: Gene Hackman, Mejor Montaje: Joel Cox.
- Globos de Oro (1993): Ganadora: Mejor Director – Película: Clint Eastwood, Mejor Actor de Reparto: Gene Hackman.
- Premios BAFTA (Francia, 1993): Ganadora: Mejor Actor Secundario: Gene Hackman.

Duración: 131 min.

País: Estados Unidos. Idioma: Inglés.

Color: Color (Technicolor).

Relación de Aspecto: 2,35:1

Cámara: Panavision Cameras and Lenses.

Laboratorio: Technicolor, Hollywood (CA), Estados Unidos.

Longitud del metraje en película: 3.583 m. (Suecia).

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm.

Proceso cinematográfico: Panavision (anamorphic).

Formato de Cinta Impreso: 35 mm.

Sonido: Dolby (como Dolby Stereo).

UN MUNDO PERFECTO (1993)

Reparto:

Kevin Costner	...	Robert 'Butch' Haynes
Clint Eastwood	...	Chief Red Garnett
Laura Dern	...	Sally Gerber
T.J. Lowther	...	Phillip 'Buzz' Perry
Keith Szarabajka	...	Terry Pugh
Leo Burmester	...	Tom Adler
Paul Hewitt	...	Dick Suttle
Bradley Whitford	...	Bobby Lee
Ray McKinnon	...	Bradley
Jennifer Griffin	...	Gladys Perry
Leslie Flowers	...	Naomi Perry
Belinda Flowers	...	Ruth Perry
Darryl Cox	...	Mr. Hughes
Jay Whiteaker	...	Billy Reeves
Taylor Suzanna McBride	...	Tinkerbelle
Christopher Reagan Ammons	...	Dancing Skeleton
Mark Voges	...	Larry Billings
Vernon Grote	...	Prison Guard
James Jeter	...	Oldtimer
Ed Geldart	...	Fred Cummings
Bruce McGill	...	Paul Saunders
Nik Hagler	...	General Store Manager
Gary Moody	...	Local Sheriff
George Haynes	...	Granjero
Marietta Marich	...	Farmer's Wife
Rodger Boyce	...	Mr. Willits
Lucy Lee Flippin	...	Lucy
Elizabeth Ruscio	...	Paula
Dennis Letts	...	Governor
Margaret Bowman	...	Trick 'r Treat Lady
John M. Jackson	...	Bob Fielder

Connie Cooper	...	Bob's Wife
Cameron Finley	...	Bob Fielder, Jr.
Katy Wottrich	...	Patsy Fielder
Marco Perella	...	Road Block Officer
Brandon Smith	...	Officer Jones
George Orrison	...	Officer Orrison
Wayne Dehart	...	Mack, the Farmer
Mary Alice	...	Lottie, Mack's Wife
Tony Frank	...	Arch Andrews, Farm Owner
Woody Watson	...	Lt. Hendricks

Director	...	Clint Eastwood
Créditos del Guión	...	John Lee Hancock
Producida por	...	Clint Eastwood, Mark Johnson y David Valdes
Música Original	...	Lennie Niehaus
Fotografía...	Jack N. Green	
Montaje	...	Joel Cox y Ron Spang
Casting	...	Phyllis Huffman
Diseño de Producción...	Henry Bumstead	
Dirección Artística	...	Jack G. Taylor Jr.
Diseño de Vestuario	...	Erica Edell Phillips

Departamento de Maquillaje:

Frida Aradóttir, Carol O'Connell y Elle Elliott (Estilistas)

James McCoy y F.X. Perez

Dirección de Producción	...	David Valdes
Ayudante de Dirección	...	Bill Bannerman, L. Dean Jones y Sarah Shields

Departamento de Arte:

Edward Aiona	...	Jefe de utilería
Jess Gonchor	...	Jefe de construcción

Departamento de Sonido	...	Alan Robert Murray (Supervisor edición sonido)
Efectos Especiales	...	John Frazier

Dobles:

Norman Howell ... Doble especialista: Kevin Costner

George Orrison ... Doble especialista: Clint Eastwood

Cámara y Departamento Eléctrico ... Tom Stern (Jefe de técnicos de iluminación)

Departamento de Reparto ... Olivia Harris, Nadene Katz, Liz Keigley, Sari E. Keigley, Michael Shortt

Departamento de Vestuario ... Amy Stofsky

Departamento de Edición ... Michael Cipriano (Asistente de editor de película)

Departamento de Música ... Donald Harris (Editor musical)

Duración: 138 min. | Alemania: 125 min. (Versión para TV).

País: Estados Unidos. Idioma: Inglés.

Color: Color (Technicolor).

Relación de Aspecto: 2,35:1

Cámara: Panavision Cameras and Lenses.

Laboratorio: Technicolor, Hollywood (CA), Estados Unidos.

Longitud del metraje en película: 3.787 m. (Suecia).

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm.

Proceso cinematográfico: Panavision (anamorphic).

Formato de Cinta Impreso: 35 mm.

Sonido: Dolby Digital.

LOS PUENTES DE MADISON (1995)

Reparto:

Clint Eastwood	...	Robert Kincaid
Meryl Streep	...	Francesca Johnson
Annie Corley	...	Carolyn Johnson
Victor Slezak	...	Michael Johnson
Jim Haynie	...	Richard Johnson
Sarah Kathryn Schmitt	...	Young Carolyn
Christopher Kroon	...	Young Michael
Phyllis Lyons	...	Betty
Debra Monk	...	Madge
Richard Lage	...	Lawyer Peterson
Michelle Benes	...	Lucy Redfield
Alison Wiegert	...	Child #1
Brandon Bobst	...	Child #2
Pearl Faessler	...	Wife
R.E. 'Stick' Faessler	...	Husband
Tania Mishler	...	Waitress #1
Billie McNabb	...	Waitress #2
Art Breese	...	Cashier
Lana Schwab	...	Saleswoman
Larry Lory	...	UPS Driver
James Rivers	...	James Rivers Band
Mark A. Brooks	...	James Rivers Band
Peter Cho	...	James Rivers Band
Eddie Dejean Sr.	...	James Rivers Band
Jason C. Brewer	...	James Rivers Band
Kyle Eastwood	...	James Rivers Band
George Orrison	...	Café Patron
Ken Billeter	...	Café Patron
Judy Trask	...	Café Patron
David Trask	...	Café Patron
Edna Dolson	...	Café Patron

Dennis McCool	...	Café Patron
Michael C. Pommier	...	Café Patron
Jana Corkrean	...	Café Patron
M. Jane Seymour	...	Café Patron
Karla Jo Soper	...	Café Patron

Director	...	Clint Eastwood
-----------------	-----	----------------

Créditos del Guión:

Richard LaGravenese	...	Guión
Robert James Waller	...	Novela

Producida por	...	Clint Eastwood y Kathleen Kennedy
----------------------	-----	-----------------------------------

Productor Adjunto	...	Michael Maurer y Tom Rooker
--------------------------	-----	-----------------------------

Música Original	...	Lennie Niehaus
------------------------	-----	----------------

Director de Fotografía	...	Jack N. Green
-------------------------------	-----	---------------

Montaje	...	Joel Cox
----------------	-----	----------

Casting	...	Ellen Chenoweth
----------------	-----	-----------------

Diseño de Producción...	...	Jeannine Oppewall
--------------------------------	-----	-------------------

Dirección Artística	...	William Arnold
----------------------------	-----	----------------

Decoración del Escenario	...	Jay Hart
---------------------------------	-----	----------

Diseño de Vestuario	...	Colleen Kelsall
----------------------------	-----	-----------------

Departamento de Maquillaje:

Michael Hancock	...	Maquillaje
J. Roy Helland	...	Maquillador y estilista: Meryl Streep
Carol O'Connell	...	Estilista

Dirección de Producción	...	Jim Behnke
--------------------------------	-----	------------

Ayudante de Dirección	...	Bill Bannerman y Robert Lorenz
------------------------------	-----	--------------------------------

Departamento de Arte:

Edward Aiona	...	Jefe de utilería
Tyler Osman	...	Jefe de construcción

Departamento de Sonido ... Bub Asman y Alan Robert Murray

Efectos Especiales ... Steve Riley

Cámara y Departamento Eléctrico:

Colin J. Campbell ... Jefe de técnicos de iluminación

Dicky Deats ... Jefe grip

Departamento de Reparto ... James Axotis, Gabby Leff y Michelle Vanderpool-Kohrs

Departamento de Vestuario ... David Davenport

Departamento de Edición ... Michael Cipriano, Patrick Flannery y Don Roth

Duración: 135 min.

País: Estados Unidos.

Idioma: Inglés.

Color: Color (Technicolor).

Relación de Aspecto: 1,85:1.

Cámara: Panavision Panaflex Platinum, Panavision Primo Lenses.

Laboratorio: Technicolor, Hollywood (CA), Estados Unidos.

Longitud del metraje en película (metros): 3.611 m.

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm (Eastman EXR 200T 5293, EXR 500T 5298).

Proceso cinematográfico: Spherical.

Formato de Cinta Impreso: 35 mm.

Sonido: DTS | Dolby Digital.

PODER ABSOLUTO (1997)

Reparto:

Clint Eastwood	...	Luther Whitney
Gene Hackman	...	President Allen Richmond
Ed Harris	...	Seth Frank
Laura Linney	...	Kate Whitney
Scott Glenn	...	Bill Burton
Dennis Haysbert	...	Tim Collin
Judy Davis	...	Gloria Russell
E.G. Marshall	...	Walter Sullivan
Melora Hardin	...	Christy Sullivan
Kenneth Welsh	...	Sandy Lord (como Ken Welsh)
Penny Johnson	...	Laura Simon
Richard Jenkins	...	Michael McCarty
Mark Margolis	...	Red Brandsford
Elaine Kagan	...	Valerie
Alison Eastwood	...	Art Student
Yau-Gene Chan	...	Salonero
George Orrison	...	Airport Bartender
Charles McDaniel	...	Medical Examiner
John Lyle Campbell	...	Repairman
Kimber Eastwood	...	White House Tour Guide
Eric Dahlquist Jr.	...	Oval Office Agent
Jack Stewart Taylor	...	Watergate Doorman
Joy Ehrlich	...	Reportero
Robert Harvey	...	Policia

Director ... Clint Eastwood

Créditos del Guión ... David Baldacci (Libro) y William Goldman (Guión)

Producida por ... Clint Eastwood, Michael Maurer, Tom Rooker (Productor Ejecutivo) y Karen Spiegel

Música Original ... Lennie Niehaus

Director de Fotografía ... Jack N. Green

Montaje ... Joel Cox

Casting ... Phyllis Huffman

Diseño de Producción... Henry Bumstead

Dirección Artística ... Jack G. Taylor Jr.

Departamento de Maquillaje:

Tania McComas ... Jefe de maquillaje

Carol A. O'Connell ... Jefe de peluqueros

Dirección de Producción ... Michael Maurer

Ayudante de Dirección ... Bill Bannerman, Robert Lorenz, Tom Rooker y Dodi L. Rubenstein

Departamento de Arte:

Edward Alona ... Jefe de utilería

David F. Bornstein ... Jefe de construcción

Departamento de Sonido:

Bub Asman y Alan Robert Murray ... Supervisor de edición de sonido

Lucy Coldsnow-Smith ... Supervisor de edición de diálogos

Efectos Especiales ... Stephen Riley

Dobles:

Buddy Van Horn ... Coordinador de dobles

George Orrison ... Doble especialista: Clint Eastwood

Cámara y Departamento Eléctrico ... Colin Campbell (Jefe de técnicos de iluminación)

Departamento de Reparto ... Pat Moran, Claudia Ramsumair y John Strawbridge

Departamento de Vestuario ... Deborah Hopper

Departamento de Edición ... Anthony Bozanich, Michael Cipriano y Gary Roach

Departamento de Música:

Robert Fernandez ... Mezclador de banda sonora (como Bobby Fernandez)

Donald Harris ... Editor musical



Duración: 121 min.

País: Estados Unidos. Idioma: Inglés | Español.

Color: Color (Technicolor).

Relación de Aspecto: 2,35:1.

Cámara:

Panavision Panaflex Gold, Panavision C- and E-Series Lenses.

Panavision Panaflex Platinum, Panavision C- and E-Series Lenses.

Laboratorio: Technicolor, Hollywood (CA), Estados Unidos (also prints).

Longitud del metraje en película: 3.224 m. (Suecia).

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm. (Eastman EXR 200T 5293, EXR 500T 5298).

Proceso cinematográfico: Panavision (anamorphic).

Formato de Cinta Impreso: 35 mm.

Sonido: Dolby Digital | SDDS.

MEDIANOCHE EN EL JARDÍN DEL BIEN Y DEL MAL (1997)

Reparto:

John Cusack	...	John Kelso
Kevin Spacey	...	Jim Williams
Jack Thompson	...	Sonny Seiler
Irma P. Hall	...	Minerva
Jude Law	...	Billy Hanson
Alison Eastwood	...	Mandy Nicholls
Paul Hipp	...	Joe Odom
Lady Chablis	...	Chablis Deveau (como The Lady Chablis)
Dorothy Loudon	...	Serena Dawes
Anne Haney	...	Margaret Williams
Kim Hunter	...	Betty Harty
Geoffrey Lewis	...	Luther Driggers
Richard Herd	...	Henry Skerridge
Leon Rippy	...	Detective Boone
Bob Gunton	...	Finley Largent
Michael O'Hagan	...	Geza Von Habsburg
Gary Anthony Williams	...	Bus Driver
Tim Black	...	Jeff Braswell
Muriel Moore	...	Mrs. Baxter
Sonny Seiler	...	Judge White
Victor Brandt	...	Custodio
Patrika Darbo	...	Sara Warren
J. Patrick McCormack	...	Doctor
Emma Kelly	...	Ella Misma
Tyrone Lee Weaver	...	Ellis
Greg Goossen	...	Prison Cell Lunatic (como Gregory Goossen)
Shannon Eubanks	...	Mrs. Hamilton
Jo Ann Pflug	...	Cynthia Vaughn (como Joann Pflug)
James Moody	...	Él Mismo
Michael Rosenbaum	...	George Tucker
Dan Biggers	...	Harry Cram

Georgia Allen	...	Lucille Wright
Charles Black	...	Alpha
Aleta Mitchell	...	Alphabet
Kevin Harry	...	Phillip (como Michael 'Kevin' Harry)
Dorothy Kingery	...	Jim Williams' Sister
Amanda Kingery	...	Jim Williams' Niece Amanda
Susan Kingery	...	Jim Williams' Niece Susan
Margaret R. Davis	...	Ruth
Danny Nelson	...	Senator

Director ... Clint Eastwood

Créditos del Guión... John Berendt (Libro) y John Lee Hancock (Guión)

Producida por:

Clint Eastwood	...	Productor
Michael Maurer	...	Productor Adjunto
Tom Rooker	...	Co-productor
Arnold Stiefel	...	Productor
Anita Zuckerman	...	Productor ejecutivo

Música Original ... Lennie Niehaus

Director de Fotografía ... Jack N. Green

Montaje ... Joel Cox

Casting ... Phyllis Huffman

Diseño de Producción... Henry Bumstead

Dirección Artística ... Jack G. Taylor Jr.

Departamento de Maquillaje:

Tania McComas	...	Jefe de maquillaje
Carol A. O'Connell	...	Jefe de peluqueros
Dirección de Producción	...	Michael Maurer
Asistente de Dirección	...	Robert Lorenz , Tom Rooker y Dodi L. Rubenstein

Departamento de Arte:

Frank M. Fleming y Sandra Renfroe	...	Jefes de personal
-----------------------------------	-----	-------------------

James J. Murakami	...	Director de arte: Savannah
Joseph G. Pacelli Jr.	...	Diseñador de decorados
Michael Sexton	...	Jefe de utilería

Departamento de Sonido:

Bub Asman y Alan Robert Murray	...	Supervisor de edición de sonido
Lucy Coldsnow-Smith	...	Supervisor de edición de diálogos

Efectos Especiales	...	Joe Pancake y Steve Riley (Savannah)
---------------------------	-----	--------------------------------------

Cámara y Departamento Eléctrico	...	Paul Caven y Kevin Thompson (Jefes de técnicos de iluminación)
--	-----	--

Departamento de Vestuario	...	Deborah Hopper
----------------------------------	-----	----------------

Departamento de Edición	...	Michael Cipriano, Gary Roach y Don Roth
--------------------------------	-----	---

Departamento de Música	...	Don Harris (Editor musical)
-------------------------------	-----	-----------------------------

Duración: 155 min.

País: Estados Unidos. Idioma: Inglés | Francés.

Color: Color (Technicolor).

Relación de Aspecto: 1,85:1.

Cámara: Panavision Cameras and Lenses.

Laboratorio: Technicolor, Hollywood (CA), Estados Unidos (also prints).

Longitud del metraje en película (metros): 4,265 m. (Finlandia).

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm.

Proceso cinematográfico: Spherical.

Formato de Cinta Impreso: 35 mm.

Sonido: DTS | Dolby Digital | SDDS.

EJECUCIÓN INMINENTE (1999)

Reparto:

Clint Eastwood	...	Steve Everett
Isaiah Washington	...	Frank Louis Beechum
LisaGay Hamilton	...	Bonnie Beechum
James Woods	...	Alan Mann
Denis Leary	...	Bob Findley
Bernard Hill	...	Warden Luther Plunkitt
Diane Venora	...	Barbara Everett
Michael McKean	...	Reverend Shillerman
Michael Jeter	...	Dale Porterhouse
Mary McCormack	...	Michelle Ziegler
Hattie Winston	...	Angela Russel
Penny Bae Bridges	...	Gail Beechum
Francesca Fisher- Eastwood	...	Kate Everett
John Finn	...	Reedy
Laila Robins	...	Patricia Findley
Sydney Tamiia Poitier	...	Jane March (como Sydney Poitier)
Erik King	...	Pussy Man
Graham Beckel	...	Arnold McCardle
Frances Fisher	...	D.A. Cecilia Nussbaum
Marissa Ribisi	...	Amy Wilson
Christine Ebersole	...	Bridget Rossiter
Anthony Zerbe	...	Henry Lowenstein
Nancy Giles	...	Leesha Mitchell
Tom McGowan	...	Tom Donaldson
William Windom	...	Neil
Don West	...	Dr. Roger Waters
Lucy Liu	...	Toy Shop Girl
Dina Eastwood	...	Wilma Francis
Dan Green	...	Field Producer
Nicholas Bearde	...	Reuben Skycock (como Nicolas Bearde)
Frances Lee McCain	...	Mrs. Lowenstein

Cecil Williams	...	Reverend Williams (como Rev. Cecil Williams)
Casey Lee	...	Warren Russell
Jack Kehler	...	Mr. Ziegler
Colman Domingo	...	Wally Cartwright
Danny Kovacs	...	Atkins
Kelvin Han Yee	...	Zachary Platt
George Maguire	...	Frederick Robertson
Cathy Fithian	...	Nancy Larson
Velica Marie Davis	...	Purse Whacker
John B. Scott	...	Coronel Drummond
Edward Silva	...	Coronel Hernandez
Jordan Sax	...	Coronel Badger
Director	...	Clint Eastwood
Créditos del guión	...	Andrew Klavan (Novela) y Larry Gross, Paul Brickman y Stephen Schiff (Guión)
Producida por	...	Clint Eastwood, Lili Fini Zanuck, Richard D. Zanuck y Tom Rooker (Productor Ejecutivo)
Música original	...	Lennie Niehaus
Fotografía...	Jack N. Green	
Montaje	...	Joel Cox
Casting	...	Phyllis Huffman
Diseño de Producción...	Henry Bumstead	
Dirección Artística	...	Jack G. Taylor Jr.
Decoración del Escenario	...	Richard C. Goddard
Departamento de Maquillaje:		
Patricia Dehaney-Le May y Carol A. O'Connell	...	Jefe de peluqueros
Tania McComas	...	Jefe de maquillaje
Dirección de Producción	...	Art Levinson
Ayudante de Dirección	...	Robert Lorenz, John M. Morse, Tom Rooker y Dodi Lee Rubenstein
Departamento de Sonido:		
Bub Asman y Alan Robert Murray	...	Supervisor de edición de sonido
Juno J. Ellis	...	Supervisor de Doblaje
Karen Spangenberg	...	Supervisor de diálogos

Efectos Especiales ... John Frazier

Dobles ... George Orrison (Doble especialista: Clint Eastwood)

Cámara y Departamento Eléctrico ... Kevin Thompson (Jefe de técnicos de iluminación)

Departamento de Vestuario ... Deborah Hopper

Departamento de Edición ... Michael Cipriano, Gary Roach y Don Roth

Departamento de Música ... Don Harris (Editor musical)

Duración: 127 min.

País: Estados Unidos. Idioma: Inglés.

Color: Color (Technicolor).

Relación de Aspecto: 1,85:1

Cámara: Panavision Cameras and Lenses.

Laboratorio: Technicolor, Hollywood (CA), Estados Unidos (also prints).

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm.

Proceso cinematográfico: Spherical.

Formato de Cinta Impreso: 35 mm.

Sonido: DTS | Dolby Digital | SDDS.

SPACE COWBOYS (2000)

Reparto:

Clint Eastwood	...	Frank Corvin
Tommy Lee Jones	...	Hawk Hawkins
Donald Sutherland	...	Jerry O'Neill
James Garner	...	Tank Sullivan
James Cromwell	...	Bob Gerson
Marcia Gay Harden	...	Sara Holland
William Devane	...	Eugene Davis
Loren Dean	...	Ethan Glance
Courtney B. Vance	...	Roger Hines
Barbara Babcock	...	Barbara Corvin
Rade Serbedzija	...	General Vostov
Blair Brown	...	Dr. Anne Caruthers
Jay Leno	...	Él Mismo
Nils Allen Stewart	...	Tiny
Deborah Jolly	...	Cocktail Waitress
Toby Stephens	...	Young Frank
Eli Craig	...	Young Hawk
John Mallory Asher	...	Young Jerry
Matt McCollm	...	Young Tank
Billie Worley	...	Young Gerson
Chris Wylde	...	Jason
Anne Stedman	...	Jason's Girlfriend
James MacDonald	...	Capcom
Kate McNeil	...	Female Astronaut #1
Karen M. Waldron	...	Female Astronaut #2 (como Karen Mistal)
John Linton	...	Male Astronaut #1 (como John K. Linto)
Georgia Emelin	...	Jerry's Girlfriend
Tim Halligan	...	Qualls
Steven West	...	Construction Tech
Cooper Huckabee	...	Trajectory Engineer
Gerald Emerick	...	T-38 Pilot

Don Michaelson	...	NASA Doctor
Gordy Owens	...	Simsupe (como Gordon Owens)
Steve Staphenhorst	...	Vice President

Director	...	Clint Eastwood
Créditos del Guión	...	Ken Kaufman y Howard Klausner
Producida por	...	Clint Eastwood, Andrew Lazar y Tom Rooker (Ejecutivo)
Música Original	...	Lennie Niehaus
Director de Fotografía	...	Jack N. Green
Montaje	...	Joel Cox
Casting	...	Phyllis Huffman
Diseño de Producción...		Henry Bumstead
Dirección Artística	...	Jack G. Taylor Jr.
Diseño de Vestuario	...	Deborah Hopper

Departamento de Maquillaje:

Jan Alexander y Francisco Pérez	...	Jefes de peluqueros
Tania McComas	...	Jefe de maquillaje
Carol A. O'Connell	...	Jefe de estilismo

Dirección de Producción	...	Patricia Churchill
--------------------------------	-----	--------------------

Ayudante de Dirección	...	Melissa Cummins Lorenz, Robert Lorenz, Tom Rooker y Dodi L. Rubenstein
------------------------------	-----	--

Craig Hosking	...	Director de la segunda unidad
----------------------	-----	-------------------------------

Departamento de Sonido:

Bub Asman y Alan Robert Murray	...	Supervisor de edición de sonido
Gloria D'Alessandro y Juno J. Ellis	...	Supervisor de edición de doblaje
Lucy Coldsnow-Smith	...	Supervisor de edición de diálogos

Efectos Especiales	...	John Frazier, John Palmer y Steve Riley
---------------------------	-----	---

Efectos Visuales:

Susan Greenhow y Lisa Todd	...	Coordinador de efectos visuales
Martin Rosenberg y Ray Gilberti...		Director de fotografía de efectos visuales

Peter Mitchell Rubin ... Director artístico de efectos visuales

Dobles

Clifford Happy ... Doble especialista: Tommy Lee Jones

George Orrison ... Doble especialista: Mr. Eastwood

Cámara y Departamento Eléctrico ... Tom Stern (Jefe de técnicos de iluminación)

Departamento de Animación ... Andrew Grant, Andrew Grant, Hal T. Hickel, Chris Mitchell, Andy Wong
y Sylvia Wong

Departamento de Edición ... Karen Shaw (Coordinador de post-producción)

Departamento de Música ... Matt Pierson

Duración: 130 min.

País: Estados Unidos | Australia. Idioma: Inglés.

Color: Blanco y Negro | Color (Technicolor).

Relación de Aspecto: 2,35:1

Cámara: Panavision Cameras and Lenses.

Laboratorio: Technicolor, Hollywood (CA), Estados Unidos (also prints).

Longitud del metraje en película: 3.632 m. (España).

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm. (Kodak).

Proceso cinematográfico: Panavision (anamorphic).

Formato de Cinta Impreso: 35 mm.

D-Cinema (Texas Instruments DLP 1280 x 1024, 1,9:1 anamorphic).

Sonido: DTS | Dolby Digital | SDDS.

DEUDA DE SANGRE (2002)

Reparto:

Clint Eastwood	...	Terry McCaleb
Jeff Daniels	...	Jasper 'Buddy' Noone
Anjelica Huston	...	Dr. Bonnie Fox
Wanda De Jesus	...	Graciella Rivers (como Wanda De Jesús)
Tina Lifford	...	Detective Jaye Winston
Paul Rodriguez	...	Detective Ronaldo Arrango
Dylan Walsh	...	Detective John Waller
Mason Lucero	...	Raymond Torres
Gerry Becker	...	Mr. Toliver
Rick Hoffman	...	James Lockridge
Alix Koromzay	...	Mrs. Cordell
Igor Jijikine	...	Mikhail Bolotov
Dina Eastwood	...	Reporter #1
Beverly Leech	...	Reporter #2
June Kyoto Lu	...	Mrs. Kang (como June Kyoko Lu)
Chao Li Chi	...	Mr. Kang
Glenn Morshower	...	Capitán
Robert Harvey	...	Restaurant Manager
Matt Huffman	...	Young Detective
Mark Thomason	...	James Cordell
Maria Quiban	...	Gloria Torres
Brent Hinkley	...	Cab Driver
Natalia Ongaro	...	Recepcionista
Amanda Carlin	...	Office Manager
Ted Rooney	...	Forensics #1
P.J. Byrne	...	Forensics #2
Sam Jaeger	...	Alguacil
Derric Nugent	...	L.A.P.D. Officer
Craig Hosking	...	Helicopter Pilot
James W. Gavin	...	Helicopter Pilot

Director	...	Clint Eastwood
Créditos del Guión	...	Michael Connelly (Novela) y Brian Helgeland (Guión)
Producida por	...	Clint Eastwood, Judie Hoyt y Robert Lorenz (Ejecutivo)
Música Original	...	Lennie Niehaus
Director de Fotografía	...	Tom Stern
Montaje	...	Joel Cox
Casting	...	Phyllis Huffman
Diseño de Producción...		Henry Bumstead
Dirección Artística	...	Jack G. Taylor Jr.
Decoración del Escenario	...	Richard Goddard
Diseño de vestuario	...	Deborah Hopper

Departamento de Maquillaje:

Patricia Dehaney y Carol A. O'Connell	...	Jefe de peluqueros
Tania McComas y Francisco X. Pérez	...	Jefe de maquillaje

Dirección de Producción	...	Dodi Lee Rubenstein
Ayudante de Dirección	...	Katie Carroll, Melissa Cummins Lorenz y Robert Lorenz

Departamento de Arte:

Michael Muscarella	...	Coordinador de construcción
John A. Schacht	...	Jefe de personal
Michael Sexton	...	Jefe de utilería

Departamento de Sonido:

Lucy Coldsnow-Smith	...	Editor supervisor de diálogos
Alan Robert Murray	...	Supervisor de edición de sonido

Efectos Especiales	...	Steven Riley
---------------------------	-----	--------------

Efectos Visuales:

Camille Geier	...	Productor de efectos visuales: ILM
Michael Owens	...	Supervisor de efectos visuales: ILM

Dobles ... Buddy Van Horn (Coordinador)

Cámara y Departamento Eléctrico:

Ross Dunkerley ... Jefe de técnicos de iluminación

Charles Saldana ... Jefe grip (como Charles Saldaña)

Departamento de Edición ... Michael Cipriano y Gary Roach (Asistentes)

Departamento de Música ... Donald Harris (Editor musical)

Duración: 110 min.

País: Estados Unidos. Idioma: Inglés | Español.

Color: Color (Technicolor).

Relación de Aspecto: 2,35:1.

Cámara:

Panavision Panaflex Millennium XL, Panavision C- and E-Series Lenses.

Panavision Panaflex Platinum, Panavision C- and E-Series Lenses.

Laboratorio: Technicolor, Hollywood (CA), Estados Unidos (also prints).

Longitud del metraje en película: 3.024 m. (Suecia).

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm. (Kodak Vision 250D 5246, Vision 500T 5279).

Proceso cinematográfico: Panavision (anamorphic).

Formato de Cinta Impreso: 35 mm. (Fuji).

Sonido: DTS | Dolby Digital | SDDS.

MYSTIC RIVER (2003)

Reparto:

Sean Penn	...	Jimmy Markum
Tim Robbins	...	Dave Boyle
Kevin Bacon	...	Sean Devine
Laurence Fishburne	...	Whitey Powers
Marcia Gay Harden	...	Celeste Boyle
Laura Linney	...	Annabeth Markum
Kevin Chapman	...	Val Savage
Tom Guiry	...	Brendan Harris (como Thomas Guiry)
Emmy Rossum	...	Katie Markum
Spencer Treat Clark	...	Silent Ray Harris
Andrew Mackin	...	John O'Shea
Adam Nelson	...	Nick Savage
Robert Wahlberg	...	Kevin Savage
Jenny O'Hara	...	Esther Harris
John Doman	...	Conductor
Cameron Bowen	...	Young Dave
Jason Kelly	...	Young Jimmy
Connor Paolo	...	Young Sean
T. Bruce Page	...	Jimmy's Father (como Bruce Page)
Miles Herter	...	Sean's Father
Cayden Boyd	...	Michael Boyle
Tori Davis	...	Lauren Devine
Jonathan Togo	...	Pete
Shawn Fitzgibbon	...	Funeral Director
Will Lyman	...	FBI Agent Birden
Celine du Tertre	...	Nadine Markum
Ari Graynor	...	Eve Pigeon
Zabeth Russell	...	Diane Cestra
Joe Stapleton	...	Drew Pigeon
Susan Willis	...	Mrs. Prior
José Ramón Rosario	...	Lt. Friel

Celeste Oliva	...	Trooper Jenny Coughlin
Bates Wilder	...	Loud Mouth Cop
Bill Thorpe	...	Neighbor at Barricade
Ken Cheeseman	...	Dave's Friend in Bar
Scott Winters	...	Detective

Director	...	Clint Eastwood
Créditos del Guión	...	Brian Helgeland (Guión) y Dennis Lehane (Novela)
Producida por	...	Clint Eastwood, Judie Hoyt, Robert Lorenz y Bruce Berman (Productor Ejecutivo)
Música Original	...	Clint Eastwood
Director de Fotografía	...	Tom Stern
Montaje	...	Joel Cox
Casting	...	Phyllis Huffman
Diseño de Producción...	...	Henry Bumstead
Dirección Artística	...	Jack G. Taylor Jr.
Decoración del Escenario	...	Richard C. Goddard
Diseño de Vestuario	...	Deborah Hopper

Departamento de Maquillaje:

Jerry DeCarlo	...	Estilista
Tania McComas	...	Jefe de maquillaje

Dirección de Producción	...	Timothy Alan Moore
Ayudante de Dirección	...	Katie Carroll, Melissa Cummins Lorenz y Robert Lorenz
Departamento de Arte	...	Margaret Cox
Departamento de Sonido	...	Alan Robert Murray (Supervisor de edición)
Efectos Especiales	...	Steven Riley
Efectos Visuales	...	James D. Tittle (Coordinador: Pacific Title)
Cámara y Departamento Eléctrico	...	Ross Dunkerle (Jefe de iluminación)
Departamento de Edición	...	Michael Cipriano y Gary Roach

Departamento de Música:

Kyle Eastwood	...	Compositor: música adicional
Donald Harris	...	Editor musical

Premios:

- Oscar (2004): Ganadora: Mejor Actor Principal: Sean Penn, Mejor Actor de Reparto: Tim Robbins.
- Globos de Oro (2004): Ganadora: Mejor Actor Dramático: Sean Penn, Mejor Actor de Reparto: Tim Robbins.
- Festival de Cannes (2003): Ganadora: Golden Coach: Clint Eastwood.
- Premios César (Francia, 2004): Ganadora: Mejor Película Extranjera: Clint Eastwood.

Duración: 138 min.

País: Estados Unidos | Australia. Idioma: Inglés.

Color: Color.

Relación de Aspecto: 2,35:1

Cámara:

Panavision Panaflex Millennium XL, Panavision C-Series Lenses.

Panavision Panaflex Platinum, Panavision E-Series Lenses.

Laboratorio: Technicolor, Hollywood (CA), Estados Unidos (also prints).

Longitud del metraje en película (metros): 3.763 m. (Suecia).

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm. (Kodak Vision 250D 5246, Vision 500T 5279).

Proceso cinematográfico: Panavision (anamorphic).

Formato de Cinta Impreso: 35 mm. (Kodak Vision 2383).

Sonido: DTS | Dolby Digital | SDDS.

MILLION DOLLAR BABY (2004)

Reparto:

Clint Eastwood	...	Frankie Dunn
Hilary Swank	...	Maggie Fitzgerald
Morgan Freeman	...	Eddie Scrap-Iron Dupris
Jay Baruchel	...	Danger Barch
Mike Colter	...	Big Willie Little
Lucia Rijker	...	Billie 'The Blue Bear'
Brian F. O'Byrne	...	Father Horvak (como Brian O'Byrne)
Anthony Mackie	...	Shawrelle Berry
Margo Martindale	...	Earline Fitzgerald
Riki Lindhome	...	Mardell Fitzgerald
Michael Peña	...	Omar
Benito Martinez	...	Billie's Manager
Bruce MacVittie	...	Mickey Mack
David Powlledge	...	Counterman at Diner
Joe D'Angerio	...	Cut Man (como Joe d'Angerio)
Marcus Chait	...	J.D. Fitzgerald
Tom McCleister	...	Abogado
Erica Grant	...	Enfermera
Naveen	...	Pakistani
Morgan Eastwood	...	Little Girl in Truck
Jamison Yang	...	Paramédico
Ming Lo	...	Rehab Doctor
Miguel Pérez	...	Restaurant Owner (como Miguel Perez)
Ned Eisenberg	...	Sally Mendoza
Don Familton	...	Ring Announcer
Mark Thomason	...	Radio Commentator

Director ... Clint Eastwood

Créditos del Guión:

Paul Haggis	...	Guión
F.X. Toole	Stories from Rope Burns

Producida por:

Clint Eastwood	...	Productor
Paul Haggis	...	Productor
Robert Lorenz	...	Productor Ejecutivo
Gary Lucchesi	...	Productor Ejecutivo
Robert Moresco	...	Co-productor (como Bobby Moresco)
Tom Rosenberg	...	Productor
Albert S. Ruddy	...	Productor

Música Original ... Clint Eastwood

Director de Fotografía ... Tom Stern

Montaje ... Joel Cox

Casting ... Phyllis Huffman

Diseño de Producción... Henry Bumstead

Dirección Artística ... Jack G. Taylor Jr.

Decoración del Escenario ... Richard C. Goddard

Diseño de Vestuario ... Deborah Hopper

Departamento de Maquillaje ... Tania McComas

Dirección de Producción ... Tim Moore

Ayudante de Dirección:

Katie Carroll	...	Asistente de dirección
Ryan Craig	...	Asistente adicional del director (como Ryan D. Craig)
Robert Lorenz	...	Asistente de dirección
Donald Murphy	...	Asistente de dirección

Departamento de Arte:

Scott M. Anderson	...	Asistente de jefe de utilería
Brian Bilson	...	Encargado de vestuario (como Brian K. Bilson)

Departamento de Sonido:

Bub Asman	...	Editor cosupervisor de sonido
Lucy Coldsnow-Smith	...	Editor supervisor de diálogos
Michael Dressel	...	Editor supervisor de efectos de sonido
David Grimaldi	...	Editor de efectos de sonido (como Dave Grimaldi)

Efectos Especiales	...	Steve Riley
Efectos Visuales	...	Liz Radley
Dobles	...	Buddy Van Horn (Coordinador de dobles)
Cámara y Departamento Eléctrico	...	Ross Dunkerley (Jefe de técnicos de iluminación)
Departamento de Edición	...	Kyle Eastwood (Compositor: música adicional)
Departamento de Transporte	...	Keith Dillin (Coordinador de transporte)

Premios:

- Oscar (2005):
- Ganadora:
- Mejor Dirección: Clint Eastwood.
- Mejor Película del Año: Clint Eastwood, Albert S. Ruddy y Tom Rosenberg.
- Mejor Actor de Reparto: Morgan Freeman.
- Mejor Actriz Protagonista: Hilary Swank.
- Globos de Oro (2005):
- Ganadora:
- Mejor Director: Clint Eastwood.
- Mejor Actriz Dramática: Hilary Swank.
- Premios César (Francia, 2006):
- Ganadora:
- Mejor Película Extranjera.

Duración: 132 min.

País: Estados Unidos.

Idioma: Inglés | Irish Gaelic.

Relación de Aspecto: 2,35:1.

Cámara: Panavision Panaflex Platinum, Panavision C-Series Lenses.

Laboratorio: Technicolor, Hollywood (CA), Estados Unidos (also prints).

Longitud del metraje en película (metros): 3.556 m. (Suecia).

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm. (Kodak Vision 250D 5246, Vision 500T 5279).

Proceso cinematográfico: Panavision (anamorphic).

Formato de Cinta Impreso: 35 mm. (Kodak Vision 2383).

BANDERAS DE NUESTROS PADRES (2006)

Reparto:

Ryan Phillippe	...	John "Doc" Bradley
Jesse Bradford	...	Rene Gagnon
Adam Beach	...	Ira Hayes
John Benjamin Hickey	...	Keyes Beech
John Slattery	...	Bud Gerber
Barry Pepper	...	Mike Strank
Jamie Bell	...	Ralph "Iggy" Ignatowski
Paul Walker	...	Hank Hansen
Robert Patrick	...	Colonel Chandler Johnson
Neal McDonough	...	Captain Severance
Melanie Lynskey	...	Pauline Harnois
Thomas McCarthy	...	James Bradley (como Tom McCarthy)
Chris Bauer	...	Commandant Vandegrift
Judith Ivey	...	Belle Block
Myra Turley	...	Madeline Evelley
Joseph Cross	...	Franklin Sousley
Benjamin Walker	...	Harlon Block
Alessandro Mastrobuono	...	Lindberg
Scott Eastwood	...	Lundsford (como Scott Reeves)
Stark Sands	...	Gust
George Grizzard	...	John Bradley
Harve Presnell	...	Dave Severance
George Hearn	...	Walter Gust
Len Cariou	...	Mr. Beech
Christopher Curry	...	Ed Block
Bubba Lewis	...	Belle's Young Son
Beth Grant	...	Mother Gagnon
David Patrick Kelly	...	President Truman
Ned Eisenberg	...	Joe Rosenthal
Lisa Dodson	...	Iggy's Mother

Director ... Clint Eastwood

Créditos del Guión:

William Broyles Jr. ... Guión

Paul Haggis ... Guión

James Bradley ... Libro

Ron Powers ... Libro

Producida por:

Clint Eastwood ... Productor

Robert Lorenz ... Productor

Tim Moore ... Co-productor

Steven Spielberg ... Productor

Música Original ... Clint Eastwood

Director de Fotografía ... Tom Stern

Montaje ... Joel Cox

Casting ... Phyllis Huffman

Diseño de Producción... Henry Bumstead

Dirección Artística ... Jack G. Taylor Jr.

Decoración del Escenario ... Richard C. Goddard (como Richard Goddard)

Diseño de Vestuario ... Deborah Hopper

Departamento de Maquillaje:

Tania McComas ... Jefe del departamento de maquillaje

Carol A. O'Connell ... Jefe de peluqueros

Dirección de Producción:

Leifur B. Dagfinnsson ... Jefe de producción

Tim Moore ... Jefe de producción

Ayudante de Dirección ... Michael Owens (Director de la segunda unidad)

Departamento de Arte ... Pam Cartmel (Coordinador del departamento artístico)

Departamento de Sonido:

David A. Arnold	...	Editor supervisor de diálogos (como Dave Arnold)
Bub Asman	...	Editor co-supervisor de sonido
Alan Robert Murray	...	Supervisor de edición de sonido

Efectos Especiales:

William Dawson	...	Coordinador de efectos especiales: segunda unidad
Mike Edmonson	...	Coordinador del conjunto de efectos especiales
Eggert Ketilsson	...	Coordinador de efectos especiales
Steve Riley	...	Coordinador de efectos especiales

Efectos Visuales:

Vincent D'Angelo	...	Coordinador de efectos digitales
Shad Davis	...	Coordinador de efectos visuales
Steve Griffith	...	Coordinador digital: Digital Domain
Dennis Hoffman	...	Productor ejecutivo: Digital Domain
Penny Runge	...	Coordinador de efectos visuales
Virginia Wilson	...	Coordinador de efectos digitales: Digital Domain
Paul Winze	...	Coordinador de efectos visuales: Digital Domain

Dobles:

Buddy Van Horn	...	Coordinador de dobles
----------------	-----	-----------------------

Cámara y Departamento Eléctrico:

Ross Dunkerley	...	Jefe de técnicos de iluminación
----------------	-----	---------------------------------

Departamento de Música:

Kyle Eastwood	...	Arreglos musicales especiales
Rick Fleishman	...	Coordinador musical
Lennie Niehaus	...	Conductor y orquestador

Duración: 132 min.

País: Estados Unidos.

Idioma: Inglés

Relación de Aspecto: 2,35:1.

Cámara:

Arriflex 235, Panavision C-Series Lenses.

Arriflex 435, Panavision C-Series Lenses

Panavision Panaflex Platinum, Panavision C-Series Lenses

Sony HVR-ZIU

Laboratorio: Technicolor, Hollywood (CA), Estados Unidos

Longitud del metraje en película (metros): 3.604 m (Suecia)

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm (Kodak Vision 250D 5246, Vision 500T 5279) Video (HDV)

Proceso cinematográfico:

Digital Intermediate (2K) (master format)

HDV (source format) (some shots)

Panavision (anamorphic) (source format)

Formato de Cinta Impreso: 35 mm (Kodak Vision Premier 2393)

Sonido: DTS | Dolby Digital | SDDS

CARTAS DESDE IWO JIMA (2006)

Reparto:

Ken Watanabe	...	General Kuribayashi
Kazunari Ninomiya	...	Saigo
Tsuyoshi Ihara	...	Baron Nishi
Ryo Kase	...	Shimizu
Shidô Nakamura	...	Lieutenant Ito (como Shidou Nakamura)
Hiroshi Watanabe	...	Lieutenant Fujita
Takumi Bando	...	Captain Tanida
Yuki Matsuzaki	...	Nozaki
Takashi Yamaguchi	...	Kashiwara
Eijiro Ozaki	...	Lieutenant Okubo
Nae	...	Hanako
Nobumasa Sakagami	...	Admiral Ohsugi
Luke Eberl	...	Sam (como Lucas Elliot)
Sonny Saito	...	Medic Endo (como Sonny Seiichi Saito)
Steve Santa Sekiyoshi...		Kanda
Hiro Abe	...	Lt. Colonel Oiso
Toshiya Agata	...	Captain Iwasaki
Yoshi Ishii	...	Private Yamazaki
Toshi Toda	...	Colonel Adachi
Ken Kensei	...	Maj. General Hayashi
Ikuma Ando	...	Ozawa
Akiko Shima	...	Lead Woman
Masashi Nagadoi	...	Admiral Ichimaru
Mark Moses	...	American Officer
Roxanne Hart	...	Officer's Wife
Yoshio Iizuka	...	Tired Soldier
Mitsu	...	Suicide Soldier (como Mitsu Kurokawa)

Director ... Clint Eastwood

Créditos del Guión:

Iris Yamashita ... Guión

Paul Haggis ... Argumento

Producida por:

Clint Eastwood ... Productor
Paul Haggis ... Productor ejecutivo
Robert Lorenz ... Productor
Tim Moore ... Co-productor
Steven Spielberg ... Productor

Música Original:

Kyle Eastwood
Michael Stevens

Director de Fotografía ... Tom Stern

Montaje:

Joel Cox
Gary Roach

Casting ... Phyllis Huffman

Diseño de Producción:

Henry Bumstead
James J. Murakami

Decoración del Escenario ... Gary Fettis

Diseño de Vestuario ... Deborah Hopper

Departamento de Maquillaje:

Patricia Dehaney-Le May ... Jefe de peluqueros (como Patricia Dehaney)
Eryn Krueger Mekash ... Jefe de maquillaje (como Eryn Krueger)
Tania McComas ... Jefe del departamento de maquillaje
Carol A. O'Connell ... Jefe de peluqueros

Dirección de Producción:

Tim Moore ... Jefe de producción

Departamento de Sonido:

David A. Arnold ... Editor supervisor de diálogos (como Dave Arnold)

Michael Dressel ... Editor supervisor de efectos de sonido

Alan Robert Murray ... Supervisor de edición de sonido

Efectos Especiales:

Mike Edmonson ... Coordinador de efectos especiales

Steve Riley ... Supervisor de efectos especiales (como Steven Riley)

Efectos Visuales:

Mårten Larsson ... Jefe de efectos visuales

Youngil Pyo ... Jefe del campo digital: Digital Domain

Sebastian Sylwan ... Director de tecnología: Digital Domain

Hanzhi Tang ... Jefe de iluminación

Dobles ... Buddy Van Horn (Coordinador de dobles)

Departamento de Vestuario ... John M. 'Jack' Wright (Supervisor de vestuario)

Departamento de Música ... Lennie Niehaus (Conductor y orquestador)

Premios:

Oscar (2007):

Ganadora:

Mejor Edición de Sonido: Alan Robert Murray y Bub Asman.

Globos de Oro (2007):

Ganadora:

Mejor Película en Lengua Extranjera.

Premios de la Academia Japonesa (2008):

Ganadora:

Mejor Película en Lengua Extranjera.

Duración: 141 min.

País: Estados Unidos

Idioma: Japonés | Inglés

Color: Color

Relación de Aspecto: 2,35:1

Cámara:

Arriflex 235, Panavision C- and E-Series Lenses

Panavision Panaflex Millennium XL, Panavision C- and E-Series Lenses

Panavision Panaflex Platinum, Panavision C- and E-Series Lenses

Sony HVR-ZIU

Laboratorio: Technicolor Digital Intermediates (digital intermediate)

Longitud del metraje en película (metros): 3.851 m (Suecia)

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm (Kodak Vision 250D 5246, Vision 500T)

Proceso cinematográfico: Digital Intermediate (2K) (master format)

HDV (source format)

Panavision (anamorphic) (source format)

Formato de Cinta Impreso: 35 mm (Kodak Vision Premier 2393)

Sonido: DTS | SDDS | Dolby Digital

EL INTERCAMBIO (2008)

Reparto:

Angelina Jolie	...	Christine Collins
Gattlin Griffith	...	Walter Collins
Michelle Gunn	...	Sandy
Michael Kelly	...	Detective Lester Ybarra
Kerri Randles	...	Operator
Frank Wood	...	Ben Harris
Morgan Eastwood	...	Girl on Tricycle
Madison Hodges	...	Neighborhood Girl
John Malkovich	...	Rev. Gustav Briegleb
Colm Feore	...	Chief James E. Davis
Devon Conti	...	Arthur Hutchins
Ric Sarabia	...	Man at Diner
J.P. Bumstead	...	Cook
Jeffrey Donovan	...	Captain J.J. Jones
Debra Christofferson	...	Police Matron at Train
Russell Edge	...	Reporter at Train
Stephen W. Alvarez	...	Reporter at Train
Peter Gerety	...	Dr. Earl W. Tarr
Pete Rockwell	...	Reporter at Precinct
John Harrington Bland	...	Dr. John Montgomery
Pamela Dunlap	...	Mrs. Fox
Roger Hewlett	...	Officer Morelli
Jim Cantafio	...	Desk Sergeant
Maria J. Rockwell	...	Police Matron at Precinct (como Maria Rockwell)
Wendy Worthington	...	Reception Nurse
Riki Lindhome	...	Examination Nurse
Dawn Flood	...	Morning Nurse

Créditos del Guión ... J. Michael Straczynski

Producida por:

Clint Eastwood ... Productor

Brian Grazer	...	Productor
Ron Howard	...	Productor
Robert Lorenz	...	Productor
Tim Moore	...	Productor ejecutivo
James Whitaker	...	Productor ejecutivo (como Jim Whitaker)
Geyer Kosinski	...	Productor ejecutivo (sin acreditar)

Música Original ... Clint Eastwood

Director de Fotografía ... Tom Stern

Montaje ... Joel Cox y Gary Roach

Casting ... Ellen Chenoweth

Diseño de Producción... James J. Murakami

Dirección Artística ... Patrick M. Sullivan Jr.

Decoración del Escenario ... Gary Fettis

Diseño de Vestuario ... Deborah Hopper

Departamento de Maquillaje:

Toni G	...	Maquillaje de artista: Ms. Jolie
Colin Jamison	...	Peluquera: Ms. Jolie
Tania McComas	...	Jefe del departamento de maquillaje
Carol A. O'Connell	...	Jefe de peluqueros

Dirección de Producción ... Tim Moore (Jefe de Producción)

Efectos Especiales ... Steve Riley (Supervisor de efectos especiales)

Efectos Visuales:

Shauna Bryn	...	Productor ejecutivo de efectos visuales: CIS Vancouver (como Shauna Bryan)
Alan Chuck	...	Productor de efectos visuales: CIS Vancouver

Cámara y Departamento Eléctrico:

Ross Dunkerley	...	Jefe de técnicos de iluminación
Charles Saldana	...	Jefe de control (como Charles Saldaña)
T. Daniel Scaringi	...	Jefe de transportistas

Dobles ... Buddy Van Horn (Coordinador de dobles)

Departamento de Animación ... Troy Reynolds (Jefe de estudio: House of Moves)

Departamento de Música ... Lennie Niehaus (Conductor y Orquestador)

Departamento de Transporte ... Larry Stelling (Coordinador de transporte)

Duración: 141 min.

País: Estados Unidos

Idioma: Inglés

Color: Blanco y Negro (opening and end sequence) | Color

Relación de Aspecto: 2,35:1

Cámara:

Panavision Panaflex Millennium XL2, Panavision C-Series Lenses

Panavision Panaflex Platinum, Panavision C-Series Lenses

Laboratorio:

Technicolor Digital Intermediates (digital intermediate)

Technicolor, Los Angeles (CA), Estados Unidos

Longitud del metraje en película (metros): 3.945 m (Finlandia)

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm (Kodak Vision 500T 5279)

Formato de Cinta Impreso: 35 mm.

Sonido: SDDS | Dolby Digital | DTS

GRAN TORINO (2008)

Reparto:

Clint Eastwood	...	Walt Kowalski
Christopher Carley	...	Father Janovich
Bee Vang	...	Thao
Ahney Her	...	Sue
Brian Haley	...	Mitch Kowalski
Geraldine Hughes	...	Karen Kowalski
Dreama Walker	...	Ashley Kowalski
Brian Howe	...	Steve Kowalski
John Carroll Lynch	...	Barber Martin
William Hill	...	Tim Kennedy
Brooke Chia Thao	...	Vu
Chee Thao	...	Grandma
Choua Kue	...	Youa
Scott Eastwood	...	Trey (como Scott Reeves)
Xia Soua Chang	...	Kor Khue
Sonny Vue	...	Smokie
Doua Moua	...	Spider
Greg Trzaskoma	...	Bartender
John Johns	...	Al
Davis Gloff	...	Darrell
Thomas D. Mahard	...	Mel (como Tom Mahard)
Cory Hardrict	...	Duke
Nana Gbewonyo	...	Monk
Arthur Cartwright	...	Prez
Austin Douglas Smith	...	Daniel Kowalski
Conor Liam Callaghan	...	David Kowalski
Michael E. Kurowski	...	Josh Kowalski (como Michael Kurowski)
Julia Ho	...	Dr. Chu
Maykao K. Lytongpao	...	Gee
Marty Bufalini	...	Abogado
Clint Ward	...	Oficial
Stephen Kue	...	Officer Chang

Director ... Clint Eastwood

Créditos del Guión:

Nick Schenk ... Guión

Dave Johansson ... Argumento

Nick Schenk ... Argumento

Producida por:

Bruce Berman ... Productor ejecutivo

Clint Eastwood ... Productor

Bill Gerber ... Productor

Jenette Kahn ... Productor ejecutivo

Robert Lorenz ... Productor

Tim Moore ... Productor ejecutivo

Adam Richman ... Productor ejecutivo

Música Original ... Kyle Eastwood y Michael Stevens

Director de Fotografía ... Tom Stern

Montaje ... Joel Cox y Gary Roach

Casting ... Ellen Chenoweth

Diseño de Producción... James J. Murakami

Dirección Artística ... John Warnke

Decoración del Escenario ... Gary Fettis

Diseño de Vestuario ... Deborah Hopper

Departamento de Maquillaje:

Tania McComas ... Jefe del departamento de maquillaje

Carol A. O'Connell ... Jefe de peluqueros

Departamento de Sonido:

David A. Arnold ... Editor supervisor de diálogos (como David Arnold)

Bub Asman ... Cosupervisor editor de sonido

Walt Martin ... Supervisor de edición de sonido

Alan Robert Murray ... Supervisor de edición de sonido

Dirección de Producción ... Tim Moore (Director de producción)

Efectos Especiales ... Steve Riley (Supervisor de efectos especiales)

Dobles ... Buddy Van Horn (Coordinador de dobles)

Efectos Visuales:

Bron Barry ... Coordinador de efectos visuales

John Campuzano ... Coordinador de efectos visuales

Duración: 116 min.

País: Estados Unidos | Alemania

Idioma: Inglés | Hmong

Color: Color

Relación de Aspecto: 2,35:1

Cámara: Panavision Panaflex Millennium XL2, Panavision C-Series Lenses

Laboratorio: Technicolor Digital Intermediates, Los Angeles (CA), Estados Unidos (digital intermediate)

Longitud del metraje en película (metros): 3.175 m. (Noruega), 3.185 m. (Suecia)

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm. (Kodak Vision3 500T 5219)

Formato de Cinta Impreso: 35 mm. (Kodak Vision 2383) D-Cinema

Sonido: DTS | Dolby Digital | SDDS

INVICTUS (2009)

Reparto:

Morgan Freeman	...	Nelson Mandela
Matt Damon	...	Francois Pienaar
Tony Kgoroge	...	Jason Tshabalala
Patrick Mofokeng	...	Linga Moonsamy
Matt Stern	...	Hendrick Booyens
Julian Lewis Jones	...	Etienne Feyder
Adjoa Andoh	...	Brenda Mazibuko
Marguerite Wheatley	...	Nerine
Leleti Khumalo	...	Mary
Patrick Lyster	...	Mr. Pienaar
Penny Downie	...	Mrs. Pienaar
Sibongile Nojila	...	Eunice
Bonnie Henna	...	Zindzi
Shakes Myeko	...	Minister of Sport
Louis Minnaar	...	Springbok Coach (como Louis Minaar)
Danny Keogh	...	Rugby President
Dan Robbertse	...	Boer
Robin Smith	...	Johan De Villiers
David Dukas	...	Captain of 747
Grant Swanby	...	Co-Captain of 747
Josias Moleele	...	Face Painter
Langley Kirkwood	...	Presidential Guard
Robert Hobbs	...	Presidential Guard
Melusi Yeni	...	Presidential Guard
Vuyo Dabula	...	Presidential Guard
Daniel Hadebe	...	Presidential Guard
Scott Eastwood	...	South African Springbok

Director ... Clint Eastwood

Créditos del guión:

Anthony Peckham ... Guión

John Carlin ... (Playing the Enemy: Nelson Mandela and the Game that Made a Nation)

Producida por:

Gary Barber	...	Productor ejecutivo
Roger Birnbaum	...	Productor ejecutivo
Clint Eastwood	...	Productor
Morgan Freeman	...	Productor ejecutivo
Robert Lorenz	...	Productor
Lori McCreary	...	Productor
Tim Moore	...	Productor ejecutivo
Mace Neufeld	...	Productor

Música original ... Kyle Eastwood y Michael Stevens

Director de Fotografía ... Tom Stern

Montaje ... Joel Cox y Gary Roach

Casting ... Fiona Weir

Diseño de Producción... James J. Murakami

Dirección Artística ... Tom Hannam (Supervisor de la dirección artística)

Decoración del Escenario ... Leon Van Der Merwe

Diseño de vestuario ... Deborah Hopper

Departamento de maquillaje:

Nadine Prigge	...	Jefe del departamento de maquillaje
Megan Tanner	...	Jefe de peluqueros (como Meg Tanner)

Dirección de Producción:

Tim Moore	...	Jefe de producción
Beetle Van Graan	...	Gerente de la unidad (como Beetle Van Graan)

Departamento de Sonido:

Bub Asman	...	Supervisor de edición de sonido
Michael Dressel	...	Editor supervisor de efectos de sonido
Juno J. Ellis	...	Editor Supervisor de Doblaje

Efectos especiales:

Cordell McQueen ... Supervisor de efectos especiales

Efectos Visuales:

Eva Abramychева ... Coordinador de efectos visuales: CIS Vancouver

Danielle Kinsey ... Coordinador de efectos visuales: CIS Vancouver

Riley McDougall ... Coordinador de efectos visuales: CIS Vancouver

Curtis Tsai ... Coordinador de efectos visuales: CIS Vancouver

Cámara y Departamento Eléctrico ... Ross Dunkerley (Jefe de técnicos de iluminación)

Departamento de Vestuario ... Corey Bronson (Jefe de vestuario)

Departamento de Música ... Roger Kellaway (Conductor y orquestador)

Duración: 134 min.

País: Estados Unidos

Idioma: Inglés | Afrikaans | Maori | Zulu | Xhosa | Sotho

Relación de Aspecto: 2,35:1

Cámara: Arriflex 235, Panavision C-Series Lenses, Panavision Panaflex Millennium XL, Panavision C-, E. Laboratorio: Technicolor Digital Intermediates, Los Angeles (CA), Estados Unidos (digital intermediate)

Longitud del metraje en película (metros): 3.649 m. (Suecia)

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm. (Kodak Vision3 500T 5219)

Proceso cinematográfico: Digital Intermediate (2K) (master format). Panavision (anamorphic) (source format)

Formato de Cinta Impreso: 35 mm. (Kodak Vision 2383) D-Cinema

Sonido: Dolby Digital | DTS | SDDS

MÁS ALLÁ DE LA VIDA (2010)**Reparto:**

Cécile De France	...	Marie Lelay (como Cécile de France)
Thierry Neuvic	...	Didier
Cyndi Mayo Davis	...	Island Hotel Clerk
Lisa Griffiths	...	Stall Owner
Jessica Griffiths	...	Island Girl
Ferguson Reid	...	Rescuer
Derek Sakakura	...	Rescuer
Jay Mohr	...	Billy
Richard Kind	...	Christos
Matt Damon	...	George Lonagan
Charlie Creed-Miles	...	Fotógrafo
Frankie McLaren	...	Marcus / Jason
George McLaren	...	Marcus / Jason
Lyndsey Marshal	...	Jackie
Rebekah Staton	...	Social Worker
Declan Conlon	...	Social Worker
Marcus Boyea	...	Teenager
Franz Drameh	...	Teenager
Tex Jacks	...	Teenager
Taylor Doherty	...	Teenager
Mylène Jampanoï	...	Reporter Jasmine (como Mylène Jampanoï)
Stéphane Freiss	...	Guillaume Belcher (como Stephane Freiss)
Laurent Bateau	...	TV Producer
Calum Grant	...	Factory Worker
Steve Schirripa	...	Cooking Teacher 'Carlo' (como Steven R. Schirripa)
Joe Bellan	...	Tony
Bryce Dallas Howard...	...	Melanie
Jenifer Lewis	...	Candace
Derek Jacobi	...	Él Mismo

Director ... Clint Eastwood

Créditos del Guión ... Peter Morgan

Producida por:

Clint Eastwood ... Productor
 Kathleen Kennedy ... Productor
 Robert Lorenz ... Productor
 Frank Marshall ... Productor ejecutivo
 Tim Moore ... Productor ejecutivo
 Peter Morgan ... Productor ejecutivo
 Steven Spielberg ... Productor ejecutivo

Música original ... Clint Eastwood

Director de Fotografía ... Tom Stern

Montaje ... Joel Cox y Gary Roach

Casting ... Fiona Weir

Diseño de Producción... James J. Murakami

Dirección Artística ... Patrick M. Sullivan Jr. (supervisor de la dirección artística)

Decoración del Escenario ... Gary Fettis

Diseño de vestuario ... Deborah Hopper

Departamento de Maquillaje:

Paul Engelen ... Director del departamento de maquillaje

Colin Jamison ... Jefe de peluqueros

Dirección de Producción:

Gilles Castera ... Director de producción: France

Jeremy Johns ... Director de producción: London

Tim Moore ... Jefe de producción

Departamento de Arte ... Dean Clegg (Director de Arte)

Efectos Visuales:

Joel Román Mendías Productor ejecutivo: Scanline VFX

Justin Mijal Director artístico de efectos visuales: Scanline VFX

Dobles:

Rob Inch Coordinador de dobles (Reino Unido)

Branscombe Richmond Coordinador de dobles (Hawaii) (como B.L. Richmond)

Thom Williams Coordinador de dobles (MoCap)

Cámaras y Departamento Eléctrico Ross Dunkerley (Jefe de técnicos de iluminación)

Departamento de Música Ashley Irwin y G. Loktionov (Conductores y orquestadores)

Departamento de Transporte:

Phil Allechin Coordinador de transporte: Londres

Larry Stelling Coordinador de transporte (como Larry L. Stelling)

Duración: 129 min

País: Estados Unidos

Idioma: Inglés | Francés

Relación de Aspecto: 2.35 : 1

Cámara: Panavision Panaflex Millennium XL2, Panavision C- and E-Series Lenses

Laboratorio: Technicolor, Hollywood (CA), USA.

Longitud del metraje en película (metros): 3,429 m (Sweden) 3,431 m (Portugal)

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm (Fuji Eterna Vivid 160T 8543)

Proceso cinematográfico: Digital Intermediate (2K) (master format). Panavision (anamorphic) (source format)

Formato de Cinta Impreso: 35 mm (Kodak Vision 2383)

Sonido: Dolby Digital | DTS | SDDS

J. EDGAR (2010)

Reparto:

Leonardo DiCaprio	...	J. Edgar Hoover
Josh Hamilton	...	Robert Irwin
Geoff Pierson	...	Mitchell Palmer
Cheryl Lawson	...	Palmer's Wife
Kaitlyn Dever	...	Palmer's Daughter
Brady Matthews	...	Inspector
Gunner Wright	...	Dwight Eisenhower
David A. Cooper	...	Franklin Roosevelt
Ed Westwick	...	Agent Smith
Naomi Watts	...	Helen Gandy
Kelly Lester	...	Head Secretary
Jack Donner	...	Edgar's Father
Judi Dench	...	Annie Hoover
Dylan Burns	...	Hoover as a Child
Jordan Bridges	...	Labor Dept. Lawyer
Jack Axelrod	...	Caminetti
Jessica Hecht	...	Emma Goldman
Josh Stamberg	...	Agent Stokes
Michael James Faradie	...	Bureau Agent (1919)
Christian Clemenson	...	Inspector Schell
Billy Smith	...	Secret Service Officer
Armie Hammer	...	Clyde Tolson
Michael Rady	...	Agent Jones
Ken Howard	...	Harlan Fiske Stone
Scot Carlisle	...	Agent Williams
Geoff Stults	...	Raymond Caffrey
Sadie Calvano	...	Edgar's Niece
Allen Nabors	...	Agent Appel
Ryan McPartlin	...	Lawrence Richey
William Bellow	...	Mr. Walters
Jeffrey Donovan	...	Robert Kennedy
Miles Fisher	...	Agent Garrison

Josh Lucas ... Charles Lindbergh

Zach Grenier ... John Condon

Damon Herriman ... Bruno Hauptmann

Emily Alyn Lind ... Shirley Temple

Director ... Clint Eastwood

Créditos del guión ... Dustin Lance Black

Producida por:

Clint Eastwood Productor

Brian Grazer Productor

Erica Huggins Productor ejecutivo

Robert Lorenz Productor

Tim Moore Productor ejecutivo

Música original Clint Eastwood

Director de Fotografía ... Tom Stern

Montaje ... Joel Cox y Gary Roach

Casting ... Fiona Weir

Diseño de Producción... James J. Murakami

Dirección Artística ... Greg Berry Patrick M. Sullivan Jr. (supervisor de la dirección artística)

Decoración del Escenario ... Gary Fettis

Diseño de vestuario ... Deborah Hopper

Departamento de Maquillaje:

Tania McComas Jefa del departamento de maquillaje

Carol A. O'Connell Jefa del departamento de peluquería

Dirección de Producción Tim Moore

Departamento de Sonido

Bub Asman Supervisor editor de sonido

Alan Robert Murray Supervisor editor de sonido

Bryan O. Watkins Editor de efectos de sonidos (como Bryan Watkins)

Katy Wood Supervisor editor de diálogos

Efectos Visuales Shauna Bryn (productor ejecutivo)

Dobles Buddy Van Horn (coordinador de dobles)

Cámaras y Departamento Eléctrico Ross Dunkerley (jefe de técnicos de electricidad)

Departamento de Música Ashley Irwin (Conductor y orquestador)

Departamento de Transporte Larry Stelling (coordinador de transporte)

Duración: 137 min

País: Estados Unidos

Idioma: Inglés

Relación de Aspecto: 2.35 : 1

Cámara: Panavision Panaflex Millennium XL2, Panavision C- and E-Series Lenses. Panavision Panaflex Platinum, Panavision C- and E-Series Lenses.

Laboratorio: Technicolor, Hollywood (CA), USA.

Longitud del metraje en película (metros): 3,740 m (Portugal)

Formato del negativo de la película (mm/pulgadas de video): 35 mm (Fuji Eterna Vivid 160T 8543)

Proceso cinematográfico: Digital Intermediate (2K) (master format). Panavision (anamorphic) (source format)

Formato de Cinta Impreso: 35 mm (Kodak Vision 2383)

Sonido: Dolby Digital | DTS | SDDS

VANESSA EN EL JARDÍN (1985)

Reparto:

Harvey Keitel	...	Byron Sullivan
Sondra Locke	...	Vanessa
Beau Bridges	...	Teddy
Margaret Howell	...	Eve
Randy Oglesby	...	Dr. Northrup (como Thomas Randall Oglesby)
Jamie Rose	...	Mrs. Northrup
Milton Murrill	...	Salonero

Dirigida por ... Clint Eastwood

Créditos del guión ... Steven Spielberg, Joshua Brand, John Falsey

Producida:

Kathleen Kennedy	productor ejecutivo
Frank Marshall	productor ejecutivo
Steven Spielberg	productor ejecutivo
Steve Starkey	productor adjunto
David E. Vogel	productor

Música original ... Lennie Niehaus (como Leonard Niehaus)

Fotografía ... Robert M. Stevens (director de fotografía) (como Robert Stevens)

Montaje ... Joe Ann Fogle

Casting ... Jane Feinberg, Mike Fenton, Valorie Massalas

Diseño de Producción ... Rick Carter

Dirección Artística ... Lynda Paradise

Decoración del Escenario ... Catherine Mann (como Catherine Arnold)

Dirección de Producción ... Kevin Donnelly (jefe de producción)

Departamento de Música ... John Williams (compositor: tema musical)

Duración: 25 min

País: Estados Unidos

Idioma: Inglés

Relación de Aspecto: 1.33 : 1

THE BLUES. PIANO BLUES (2003)

Reparto:

Marcia Ball	...	Ella Misma
Ray Charles	...	Él Mismo
Dr. John	...	Él Mismo
Clint Eastwood	...	Él Mismo
Jay McShann	...	Él Mismo

Dirigida por ... Clint Eastwood

Producida:

Jody Allen	productor ejecutivo
Paul G. Allen	productor ejecutivo
Agnes Chu	productor adjunto
Salimah El-Amin	productor adjunto
Richard Hutton	co-productor
Martin Scorsese	productor ejecutivo

Montaje ... Joel Cox

Duración: 85 min

País: Estados Unidos

Idioma: Inglés

